Alice Palmieri

Archeologia come esperienza

Immagini e immaginari per una conservazione attiva

FORME DEL DISEGNO

FrancoAngeli

FORME DEL DISEGNO
Collana diretta da Elena Ippoliti, Michela Rossi, Edoardo Dotto

La collana FORME DEL DISEGNO si propone come occasione per la condivisione di riflessioni sul disegno quale linguaggio antropologicamente naturale, al tempo stesso culturale e universale, e che indica contemporaneamente la concezione e l'esecuzione dei suoi oggetti.
In particolare raccoglie opere e saggi sul disegno e sulla rappresentazione nell'ambito dell'architettura, dell'ingegneria e del design in un'ottica sia di approfondimento sia di divulgazione scientifica.
La collana si articola in tre sezioni: PUNTO, che raccoglie contributi più prettamente teorici su tematiche puntuali, LINEA, che ospita contributi tesi alla sistematizzazione delle conoscenze intorno ad argomenti specifici, SUPERFICIE, che presenta pratiche ed attività sperimentali su casi studio o argomenti peculiari.

Progetto grafico
Andrea Casale

Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (http://bit.ly/francoangeli-oa).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:
https://www.francoangeli.it/autori/21

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

 ISBN 9788835131601

Alice Palmieri

Archeologia come esperienza

Immagini e immaginari per una conservazione attiva

FORME DEL DISEGNO
Sezione
SUPERFICIE

Indice

Prefazione *di Alessandra Cirafici* 7

Introduzione 11

1. Tutela, fruizione e valorizzazione del patrimonio archeologico 15
Esigenze a confronto 15
Arènes de Lutèce: archeologia e uso urbano 20
Museo archeologico di Saint-Laurent: fruizione e comunicazione 26

2. Allestimenti di spazi archeologici 2000-2020: fare museo 37
Criteri metodologici 42
Mettere in scena: strategie possibili 43

3. Riconfigurazione dell'immagine 49
Hamar Bispegaard Museum 50
Musealizzazione del sito archeologico di Praça Nova 55
Ristrutturazione dell'antica chiesa di Corbera D'Ebre 61
Allestimento dell'area archeologica di San Paolo fuori le mura 67

4. Musei sulle rovine 73
Protezione dell'insediamento romano di Coira 73
Museo gallo-romano di Vesunna 79
Musealizzazione delle Domus dell'Ortaglia 87
Villa romana La Olmeda 91
Chedworth Roman Villa 97

5. Interventi di copertura all'aperto 101
Copertura delle rovine dell'Abbazia di Saint-Maurice 102
Copertura del sito romano di Cartagena 105
Copertura della necropoli di San Paolo fuori le mura 111

6. Conservazione attiva per un'archeologia come esperienza 115
Il concetto di esperienza 115
La conservazione attiva come strumento della comprensione 119
La riconfigurazione dell'immagine come strumento dell'esperienza 127

7. Scenari e immaginari 133
Immaginare il territorio 133
Strategie di pianificazione e comunicazione 134
Il principio dell'agopuntura urbana 137
Visioni per il centro antico di Napoli 143
Le fortificazioni di Piazza Bellini: un progetto di trasformazione urbana 144
Il complesso termale di Santa Chiara: ipotesi di allestimento 151
Il Teatro Antico: una proposta per il riuso 159

Conclusioni 167

Bibliografia 169
Per la parte teorica e metodologica 169
Per l'approfondimento dei casi studio 172
Per lo studio della città di Napoli 173
Numeri monografici di riviste 174

Prefazione

di Alessandra Cirafici

Da sempre, la storia di un bene culturale si è costruita attraverso il dialogo che esso è stato capace, nel tempo, di intessere con i suoi fruitori. Potremmo dire che in qualche modo il suo stesso 'valore' può essere misurato sulla forza di questa relazione, perché espressione di un valore condiviso attorno a cui si crea lo sviluppo intellettuale e si definisce l'identità collettiva. Se questo è vero, le sfide che oggi ci troviamo ad affrontare, come ricercatori, educatori, istituzioni preposte alla tutela e alla valorizzazione, riguardano proprio la capacità di intercettare i nuovi elementi di questa storia e di 'raccontare' il patrimonio culturale secondo nuove logiche, nuove modalità, nuovi linguaggi.
In poco più di un decennio, infatti, quasi tutto è mutato nel dialogo tra il patrimonio culturale e il suo fruitore e lo scenario che oggi abbiamo davanti ci propone una visione dei siti espositivi -nel senso più ampio che il termine può assumere- intesi come 'dispositivi complessi', in un certo senso ibridi sul piano dei linguaggi visivi e delle strategie comunicative; luoghi in cui materiale e immateriale convivono, si sovrappongono, si mescolano in uno scenario in rapida e continua modificazione. L'esteso orizzonte aperto dall'introduzione, anche in questo campo, delle nuove tecnologie digitali è in tal senso illuminante: l'intero sistema informativo legato alla fruizione dei beni culturali si sta rapidamente trasformando in un complesso processo interattivo in cui è lo stesso bene cultu-

rale a fornire informazioni e ad interagire con il suo fruitore. Guide interattive, realtà aumentata, costruzioni multimediali di percorsi espositivi rendono ormai l'esperienza percettiva e cognitiva immensamente più ricca e articolata, mentre al fruitore si richiede sempre di più di essere attore e non spettatore di quella stessa esperienza. Allo stesso tempo si diffonde in modo capillare, grazie alla diffusione degli smart devices e dei social network, la possibilità di personalizzare l'esperienza culturale, di condividerla con gli altri, di costruire insieme percorsi di identità diffusa e di nuova consapevolezza. Il cambiamento più significativo in quest'ambito, che è centrale nelle politiche culturali, è con ogni probabilità da intravedersi proprio nella nuova nozione di 'accessiblità all'informazione'. Le nuove 'retoriche' di accesso ai dati hanno infatti inaugurato inaspettati spazi di elaborazione mentale e quel che si richiede oggi ai siti espositivi è di svolgere sempre più il ruolo di veri e propri 'habitat narrativi' luoghi in cui la dimensione espositiva è di gran lunga superata dall'esperienza personale, dall'interazione, dal coinvolgimento emotivo. Luoghi in cui la memoria si fa racconto e in cui l'idea della 'visita' si trasforma in partecipazione attiva ad un evento culturale, ad una performance. Questo modo di intendere il rapporto con l'opera d'arte racchiude in sintesi la trasformazione fondamentale della funzione 'spettatoriale' del fruitore verso forme assai più 'partecipative' che vedono come figura centrale del processo proprio l'utente, in una dialettica che si esplica essenzialmente attraverso l'universo delle sue emozioni. Una modalità di interazione che è realmente in grado di trasformare l'idea 'autoreferenziale' del bene culturale in un'idea 'relazionale', capace cioè di creare le condizioni per cui si determini quell'intreccio tra relazioni conoscitive e relazioni emotive, che gli studiosi francesi del patrimonio definiscono suggestivamente "emozioni patrimoniali".

D'altronde 'partecipazione' e 'condivisione' sono, con ogni probabilità, le categorie del pensiero che meglio rappresentano l'orizzonte dell'immaginario contemporaneo e l'attenzione posta, in tempi recenti, alla dimensione multisensoriale nelle esperienze di conoscenza e comunicazione dei beni culturali, insieme alla riconosciuta esigenza di condividere con altri la propria esperienza, sono probabilmente i segnali più evidenti di quanto le 'economie dell'esperienza' e della 'condivisione' siano entrate a pieno titolo anche nelle questioni legate alla fruizione del patrimonio culturale.

Nell'ampio orizzonte sin qui delineato il caso della fruizione del patrimonio archeologico in situ si mostra in tutta la sua particolarità. Fin dai tempi della fascinazione della riscoperta dell'antico, l'archeologia si scontra con il problema della comunicazione dei resti diruti caratterizzati da una natura effimera, spesso difficilmente interpretabile, la cui potenza evocativa dipende in maniera impor-

tante dalla capacità di ricostruirne idealmente la consistenza fisica perduta per sempre. Di questo complesso ambito del patrimonio culturale, Alice Palmieri offre una lettura attenta, in cui le ragioni della tutela, che mai come nel caso dei resti archeologici assumono un ruolo rilevante, si intrecciano con le ragioni della valorizzazione del patrimonio sottolineando proprio la necessità di ripensare l'esperienza della visita rafforzando quella dimensione esperienziale a cui si è fatto cenno. L'individuazione e la classificazione di specifiche strategie di intervento sottende la lettura dei casi studio che si offrono come spunti per riflettere sui modi di intendere il rapporto con i siti archeologici in una modalità narrativa in cui, ancora una volta, la rappresentazione svolge il suo ruolo di attivatore di pensiero spaziale. Una casistica analizzata dall'autrice con l'intento chiaro di sottolineare particolari scelte progettuali volte a costruire specifiche 'condizioni di osservazioni' che rendano possibile la ricostruzione mentale o reale della consistenza fisica dei siti o ne propongono suggestioni percettive. In tal senso un'idea ampia di 'rappresentazione' attraversa le pagine del volume con approccio in cui la definizione di 'dispositivi visivi' che in vario modo rendono possibile la percezione e l'esperienza di ciò che non esiste più, chiama in causa le nostre discipline e le costringe a percorrere nuovi itinerari di ricerca e a riflettere sui propri statuti disciplinari ampliandone il raggio d'azione. Si tratta, infatti, di un ambito in cui la rappresentazione si mostra come efficace strumento di comunicazione, capace di costruire una convincente 'narrativa visiva' e generare una efficace dinamica percettiva, strumenti indispensabile per qualsiasi progetto che punti all'audience development, obiettivo prioritario di qualsiasi strategia di valorizzazione e promozione culturale. È significativo, infine, che nel suo itinerario l'autrice privilegi esempi in cui la dimensione analogica dell'esperienza di fruizione proposta prevalga di gran lunga su quella digitale quasi a voler sottolineare quanto la tecnologia di per sé rimane un fattore astratto se non è 'rielaborata' culturalmente; se cioè non è in grado di restituire alla società esiti che realmente rispondano al mutamento delle sue esigenze. In tal senso assai più interessante appare la definizione e l'allestimento di 'dispositivi visivo-percettivi', o la creazione di particolari 'condizioni di osservazione' che siano in grado di veicolare, a partire dall'esperienza visiva, contenuti culturali orientati alla fruizione, intesa innanzitutto come esperienza visiva, vissuta, raccontata e condivisa.

Introduzione

Il tema della tutela e della valorizzazione del patrimonio archeologico è da tempo oggetto d'interesse da parte di studiosi e ricercatori che hanno prodotto rilevanti contributi relativi alla conservazione dei beni storici e artistici. Esiste un'ampia bibliografia che verifica i metodi di approccio, formale e tecnico, per l'avvicinamento al problema di coesistenza tra contemporaneo e antico, in cui l'analisi è condotta attraverso differenti punti di vista (strutturali, materici, architettonici, discontinuità o continuità tra due sistemi costruttivi...). Questo testo nasce dallo studio di alcune espressive opere realizzate negli ultimi vent'anni in Europa e si pone come una riflessione sulle soluzioni attuate per conservare e, soprattutto, per comunicare il patrimonio archeologico, definendo le implicazioni teoriche e semantiche sperimentate finora. La lettura critica delle esperienze contemporanee dell'architettura, che approcciano il tema della relazione tra i nuovi interventi e le rovine, vuole interrogarsi sulle dinamiche di fruizione e sulle strategie di rappresentazione volte alla musealizzazione delle aree archeologiche. Il volume propone alcune riflessioni sulle complesse tematiche relative alla comunicazione di quella parte di patrimonio difficile da interpretare, poiché sostanzialmente si delinea come un tracciato bidimensionale, un segno quasi invisibile nel paesaggio, una lacuna dell'immagine che priva la visione della tridimensionalità dell'architettura antica. L'archeologo Daniele Manacorda, che ha a lungo indagato questi aspetti, afferma che "le rovine sono mute e incapaci di

raccontarsi da sole"[1], offrendoci una sintesi molto incisiva di quella che è la condizione del patrimonio archeologico e che necessita quindi di un veicolo per raccontarsi. Ricercare una dimensione empatica per vivere l'esperienza di un sito archeologico, che era nella sostanza un luogo fatto di architetture e che ora si presenta soltanto come un'impronta sul territorio, può significare ricostruire l'immagine e disegnare l'immaginario di uno spazio sospeso nel tempo. Reintegrare la figura originaria di una rovina, o lasciarne intuire la complessità volumetrica, permette ai fruitori di mettersi in relazione con la storia, comprendendo l'origine e la natura del luogo, attingendo alla memoria collettiva e all'individuale capacità di immaginazione. Si genera così un processo dinamico, fatto di continui rimandi tra visitatore, patrimonio archeologico e mezzi di comunicazione. Gli strumenti utilizzabili al fine di (ri)proporre immagini sono oggi pressoché infiniti. Un'ampia area di ricerca in continua evoluzione riguarda per esempio, le risorse tecnologiche che attraverso realtà virtuale e aumentata, video proiezioni e ricostruzioni digitali, offrono la possibilità di interfacciarsi con consistenti dati che aprono davvero scenari inediti e spettacolari, che interessano non solo il campo visivo, ma puntano a una sensorialità complessa della realtà attraverso l'interazione di proprietà fisiche-ambientali tali da modulare le reazioni soggettive a determinati stimoli sensoriali. Il grande potenziale della tecnologia consente quindi di avere un bagaglio pressoché illimitato di sperimentazioni, che in questo momento danno riscontro molto positivo soprattutto in laboratorio e in situazioni 'indoor' in cui l'esplorazione avviene in un ambiente controllato. Questa ricerca invece pone l'attenzione su strategie ed esperienze che utilizzano la dimensione analogica per ottenere un coinvolgimento diretto dei visitatori, senza visori o dispositivi tecnologici interposti tra osservatore e oggetto, ricercando una dimensione empatica senza filtri, che includa il movimento libero e la capacità degli utenti di orientarsi, di scegliere il punto di vista, di individuare personalmente la modalità di relazione più adatta alla propria percezione, visiva e multi-sensoriale. Il primo tema che si offre alla riflessione è quello della relazione tra tutela, fruizione e valorizzazione del patrimonio archeologico: un rapporto di interdipendenza che rappresenta la modalità in cui ci si assume la responsabilità di tramandare ai posteri il patrimonio di cui disponiamo, come intendiamo beneficiarne oggi e come immaginiamo la narrazione dei luoghi. Tutelare, fruire e valorizzare sono tre diverse azioni che collaborano perseguendo un unico obiettivo: considerare il bene culturale come un bene collettivo e quindi destinato al pubblico utilizzo, abbandonando l'idea statica della tutela per aprirsi a una visione dinamica della gestione del patrimonio, fondata sul potenziamento dell'espressione del suo valore culturale. Il dialogo tra questi aspetti, che valutano esigenze conservative e comunicative, si traduce in

una strategia che considera i ritrovamenti archeologici come una risorsa e quindi come un potenziale da reinserire nelle dinamiche cittadine quotidiane. Infatti parte del patrimonio archeologico riaffiora nella densità del tessuto costruito e bisognerebbe pertanto ragionare su adeguate politiche urbane moderne, come fa già nel 1964 Kevin Lynch che, nel testo *L'immagine della città*, prescindendo dal tema dell'archeologia, scrive: "Benché la chiarezza o la leggibilità non sia la sola proprietà importante in una bella città, essa acquista importanza se l'ambiente è esaminato nelle dimensioni urbane di estensione, tempo e complessità. Per comprendere questo, noi dobbiamo considerare la città non come un oggetto a sé stante, ma nei modi in cui essa viene percepita dai suoi abitanti"[2].
La percezione dello spazio quindi, è (o dovrebbe essere) un elemento fondante della progettazione architettonica, che nel caso d'interventi di valorizzazione di siti archeologici, non può prescindere dall'impatto emotivo e cognitivo del pubblico. Emergono da qui le basi per il secondo tema, ovvero una riflessione sulla "conservazione attiva" per un'archeologia come esperienza, in altre parole sulle condizioni di fruizione tali da consentire la comprensione di un ritrovamento da parte dei visitatori al fine di creare una relazione cognitiva e percettiva diretta tra individuo e sito archeologico. Facendo riferimento all'ambito della comunicazione visiva, appare evidente come "l'immagine non è solamente rappresentazione, figura o effetto di realtà date, ma l'esito di un'attività mentale e quindi deve essere considerata come il risultato di quel processo comunicativo che si attua tra l'individuo e la realtà"[3]. Pertanto il progetto comunicativo deve essere integrato a quello conservativo in quanto rappresenta il fattore che, tramite interventi di natura architettonica e museografica, deve consentire di capire il senso del luogo e il sistema di valori ad esso sotteso, innescando un processo di conservazione attiva, per vivere un'esperienza in cui non è possibile separare il carattere pratico, l'emotivo e l'intellettuale. Si tratta di creare le condizioni affinché quell'attività mentale, prenda forma e consenta di entrare in relazione con le rovine.
Infine, nell'ultimo capitolo, l'attenzione è rivolta ai ritrovamenti archeologici rinvenuti nei centri urbani, dove il dialogo tra la città antica e la città odierna richiede una profonda capacità di interpretare il sito e l'identità del luogo, proponendo una relazione che inserisca il nuovo intervento nella complessità del contesto circostante. A tal proposito Yannis Tsiomis, architetto e urbanista, autore del progetto per la sistemazione dello spazio pubblico del sito dell'Agorà di Atene, scrive che "qualsiasi progetto d'intervento su un sito archeologico nel centro di una città è un potenziale progetto archeologico, e qualsiasi campagna archeologica è un progetto urbano, dal momento che, o presto o tardi, si porrà la questione dell'integrazione del sito nell'ambito della città e del modo in cui trattarne i diversi

limiti, cioè la questione della relazione del sito stesso con la città"[4]. L'interazione tra progetto archeologico e progetto urbano, infatti, ha come obiettivo il reinserimento del patrimonio antico nel contesto cittadino lavorando solidalmente alla trasformazione della città, considerando l'allestimento dell'area quale occasione di trasformazione. Trasformazione che non può dimenticare che il reperto a suo tempo è stato architettura e quindi spazio progettato e vissuto e che un sito archeologico, profondamente inserito nel tessuto urbano della città contemporanea, rimane ancora architettura, sebbene con usi pratici e culturali, differenti dalla concezione originaria[5]. Nel momento stesso in cui un ritrovamento viene riportato alla luce, si attua già una variazione del territorio, per la quale la collaborazione tra conservatori dei monumenti e architetti appare quanto mai necessaria (nonchè raccomandata già nella Carta di Atene del 1931) poiché riconosce la necessità di intervenire sui ritrovamenti per conservarli e per leggerli nel contesto contemporaneo, attraverso un progetto che studi lo spazio urbano in continuità, concettuale e figurativa, allo spazio archeologico. L'auspicato rapporto sinergico tra le due figure professionali si fonda sulla capacità di entrambe di misurarsi l'una con l'altra nella concretezza del progetto, puntando a ridisegnare un sito quale spazio accessibile e fruibile, non più soltanto un luogo di studio e ricerca, ma un "luogo dell'abitare" da riconsegnare e introdurre nella vita della città contemporanea[6].
Queste riflessioni confluiscono, infine, in un approfondimento rivolto al centro antico di Napoli, custode di preesistenze archeologiche spesso rimaste ai margini della quotidiana vita cittadina e (ir)risolte come luoghi 'separati dalla città'[7]. I siti presi in considerazione (le mura greche di Piazza Bellini, le terme di Santa Chiara e l'antico teatro Neapolis) presentano condizioni conservative e di fruizione molto diverse tra loro e il contesto in cui si trovano, definisce per ciascuno di questi casi studio, una panoramica delle più diffuse tipologie di problematiche di tutela, accessibilità e comunicazione. Per ogni luogo è immaginato uno scenario possibile, attraverso ipotesi di trasformazione urbana, di riuso o di allestimento contemporaneo attraverso il ridisegno dello spazio pubblico o grazie all'installazione di dispositivi visivi, con l'obiettivo ultimo di ridurre la distanza tra il bene archeologico e coloro che abitano quotidianamente la città, per promuoverne la conoscenza e includerli nella vita sociale pubblica.

1 Manacorda D., 2009, p. 4.
2 Lynch K., 2011, p. 25.
3 Appiano A., 1997, p. 4.
4 Tsiomis Y., 2002.
5 Carlini A., 2009, p. 155.
6 Carlini A., ibidem.
7 Manacorda D., 2009, p. 14.

1

Tutela, fruizione e valorizzazione del patrimonio archeologico

Esigenze a confronto

La premessa alle azioni di tutela, fruizione e valorizzazione è la necessità di trasmissettere il valore del bene archeologico alle generazioni, presenti e future, in quanto testimonianza della storia e straordinaria possibilità di conoscenza, critica e scientifica, e di educazione attiva per la collettività. Pertanto le riflessioni che si vanno proponendo, partono dalla definizione stessa, secondo cui la tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata ricerca conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale e a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione[1]. Il concetto di tutela dei beni culturali viene normalmente associato ad un'azione di carattere difensivo, finalizzata alla protezione del patrimonio storico e archeologico attraverso opere di conservazione che ne limitino il 'consumo'. Tuttavia nell'enunciazione stessa del Co-

1 Codice dei beni culturali e del paesaggio, d.l.42/2004 - art.3.

dice dei beni culturali, il tema della tutela è proposto parallelamente a quello della fruizione, che ne rappresenta il fine ultimo, in quanto ogni processo attuato per preservare il patrimonio culturale è volto al pubblico godimento ed è opportuno non scindere gli aspetti conservativi da quelli di accessibilità, entrambi necessari per apportare un reale contributo all'effettiva tutela del patrimonio e alla sua conoscenza. La tutela, quindi, è quell'azione che ha come scopo la divulgazione del patrimonio, attraverso la definizione di condizioni di fruizione e di accessibilità, fisica e cognitiva. Questo concetto di fruizione pubblica dei beni culturali ha origine dal pensiero illuministico, che promuove la larga diffusione del sapere per cui (focalizzando l'attenzione nell'ambito dei siti archeologici) la tutela non può essere intesa come mera conservazione dei reperti, ma deve diventare strumento di crescita culturale, attribuendo una funzione sociale al patrimonio. Mettere insieme il tema della fruizione e della promozione della cultura con quello della tutela, rivela l'intenzione di considerare i siti archeologici come un bene comunitario e quindi destinato al pubblico utilizzo, superando l'idea statica della tutela, che custodisce il patrimonio e ne limita la commerciabilità e l'uso, in favore di una visione dinamica della gestione del bene archeologico, fondata sul potenziamento dell'espressione del suo valore culturale[2]. A tenere insieme l'idea di tutela e quella di fruizione, è il termine 'valorizzazione', che secondo la definizione del Codice dei beni culturali (art.6) "consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere le conoscenze e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura". Utili alla comprensione della relazione esistente tra queste azioni, sono le riflessioni dell'archeologo Daniele Manacorda, il quale si interroga profonda-

2 Carpentieri P., "Fruizione, valorizzazione, gestione dei beni culturali", Relazione al convegno "Il nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio. Prospettive applicative", 26 giugno 2004.

mente sul significato delle tracce archeologice e sul senso che hanno avuto e che possono ancora avere. In particolare, Manacorda individua tre momenti della conoscenza, distinti ma inscindibili: "Il momento della ricerca, con l'individuazione delle tracce e la costruzione del dato; il momento della tutela, con le procedure che ne favoriscono la conservazione nel tempo; il momento della valorizzazione, attraverso la quale restituiamo un senso, il nostro, alle cose del passato"[3]. Secondo questa lettura, la ricerca è la prima fase fondamentale di approccio al sito: di competenza principalmente degli archeologi, comprende lo scavo e gli studi (preliminari e successivi) necessari per collocare nel tempo, comprendere e interpretare le rovine rinvenute. Attraverso approfondite indagini, l'archeologo ridefinisce le piante, i volumi e le funzioni delle costruzioni riportate alla luce e soprattutto individua il sistema di relazioni culturali, spaziali e temporali che caratterizzano il territorio. La tutela invece, comprende quelle azioni di salvaguardia necessarie a conservare i beni culturali dalla distruzione del tempo per poter essere trasmessi alle generazioni future. "Tuttavia, ciò non significa che debbano essere tenuti segregati, perché devono anche essere utilizzati dalla società che li riconosce come tali e pertanto occorre che siano resi disponibili nel migliore dei modi"[4].

Programmare l'utilizzo di un bene archeologico e "renderlo disponibile" significa progettare il momento in cui prende corpo la relazione tra il bene e la collettività. La fruizione, implicando una serie di questioni fondamentali legate in primis all'accessibilità (in senso ampio), è il momento che rende possibile la trasmissione dei contenuti. Potenziare la conservazione e la fruizione dei siti archeologici vuol dire preservare il patrimonio nel tempo, contribuire alla diffusione del sapere, pianificare l'utilizzo dei ritrovamenti per renderli spazi vivi e attivi, svilup-

3 Manacorda D., 2016, p. 7.
4 Manacorda D., op. cit., p. 87.

pare contemporaneamente il comparto economico e turistico, acquisendo consapevolezza delle risorse culturali e artistiche, potenzialmente a disposizione nel territorio. Per queste motivazioni è importante favorire e incentivare un sistema di conservazione integrata che sia in grado di conciliare le rispettive esigenze, dell'archeologia e dello sviluppo territoriale. È auspicabile quindi che uno spazio archeologico, adeguatamente protetto, non sia un luogo inaccessibile, ma che la relazione tra la città contemporanea e le sue parti più antiche sia fondata sulla continuità e sulla configurazione di un sito aperto alla fruizione e alla vita pubblica. Il dialogo indispensabile tra tutela e fruizione si traduce in una strategia che vede l'utilizzo di un bene archeologico, non come un pericolo di consumo dello stesso, ma come una risorsa, che ne comporti la manutenzione, la promozione e l'inclusione nei comportamenti urbani. In particolare, nel contesto delle città contemporanee, le rovine possono assumere diverse "forme": alcune volte sono allestite come passeggiate archeologiche, altre sono chiuse al pubblico da teche vetrate e talvolta sono abbandonate o dimenticate. La criticità più rilevante riscontrata in contesti urbanizzati sta proprio nel considerare queste aree come spazi separati dalla città, esclusi dal loro uso pubblico, mentre la soluzione risiede nella capacità di progettare e di leggere il sito nel suo ambito attuale, restituendogli significato, riconoscibilità e valore d'uso[5]. In questa logica, il recupero e il riutilizzo appaiono valide possibilità per tutelare e fruire il bene archeologico, tenendone viva la memoria e rendendolo uno spazio per la comunità. "La centralità del progetto (archeologico) investe direttamente anche il monumento e il suo uso, tanto che è legittimo domandarsi se uno strumento formidabile per favorire la conservazione del passato non stia proprio nel garantirne la possibilità di uso continuativo e addi-

5 Cellini F., 2002.

rittura quotidiano. E infatti, riflettendo sul rapporto tutela/valorizzazione, ci si interroga se la frequentazione pubblica dei monumenti e delle aree archeologiche non possa essere uno strumento che in definitiva aiuti a proteggerle e conservarle meglio"[6]. Tutte queste considerazioni ed esigenze rientrano infine nel concetto di valorizzazione che è "l'attività diretta a migliorare le condizioni di conoscenza e conservazione dei beni culturali e ambientali e ad incrementarne la fruizione" (d.l. 11/1998, art.148). "Questa attività [...] è appunto la valorizzazione, nelle sue svariate forme, mediante le quali i contenuti culturali, continuamente rivissuti e interpretati, vengono messi in condizione non di sopravvivere, ma di svolgere un ruolo attivo nella società del momento, che sceglie e reinterpreta continuamente ciò che traghetterà nel futuro. In questo senso la valorizzazione è una funzione sociale vitale, che attesta le capacità di una nazione di riconoscere la propria eredità culturale e di farla vivere: è una funzione sociale primaria, che si esplica a tutti i livelli pubblici, associativi, privati nei quali si articola la società civile"[7]. La valorizzazione è quindi il punto di arrivo di un processo che si attua attraverso la tutela e la fruizione, in un sistema unitario e complesso che riconsidera il ruolo dei beni nella loro funzione sociale, come patrimonio pubblico e collettivo. Per questo la progettazione di un allestimento, di una copertura o di una musealizzazione all'aperto delle rovine deve essere considerata come un'operazione articolata, che mira a soddisfare le esigenze di funzionalità del sito (uso, accessibilità, sicurezza, etc.), la necessità di reinserire il patrimonio nelle dinamiche culturali e urbane contemporanee e la restituzione di un'immagine globale che consenta di riconoscere il disegno delle antiche architetture, ormai private della loro tridimensionalità. In questo senso, alcune esperienze interessanti sono stati realizzate in Francia, in epoche diverse, ma di cui è interessan-

6 Manacorda D., 2009, p. 13.
7 Manacorda D., ibidem.

Fig. 1/ Nella pagina accanto l'Arènes de Lutèce: sovrapposizione degli edifici residenziali all'area archeologica (2014).

te comprendere le ragioni legate alla restituzione dei luoghi alla collettività e alla contemporaneità. Il primo caso proposto, si trova a Parigi, si tratta del parco urbano dell'Arènes de Lutèce, in cui riaffora l'antico teatro. nonostante si tratti di una preziosa testimonianza archeologica, l'area è ordinariamente accessibile e si definisce come uno spazio pubblico, vissuto dalla comunità locale, che ne gode la bellezza e la memoria. Il secondo esempio, più discusso per alcune scelte di ordine conservativo, è il Museo Archeologico di Grenoble, che attraverso una forte operazione critica, favorisce la visione delle progressive stratificazioni fornendo ai visitatori una percezione inedita del sito archeologico, fatto di sovrapposizioni e allestimenti contemporanei. Queste diverse esperienze, tracciano due possibili strategie di fruizione, volte alla promozione dei beni archeologici e del territorio.

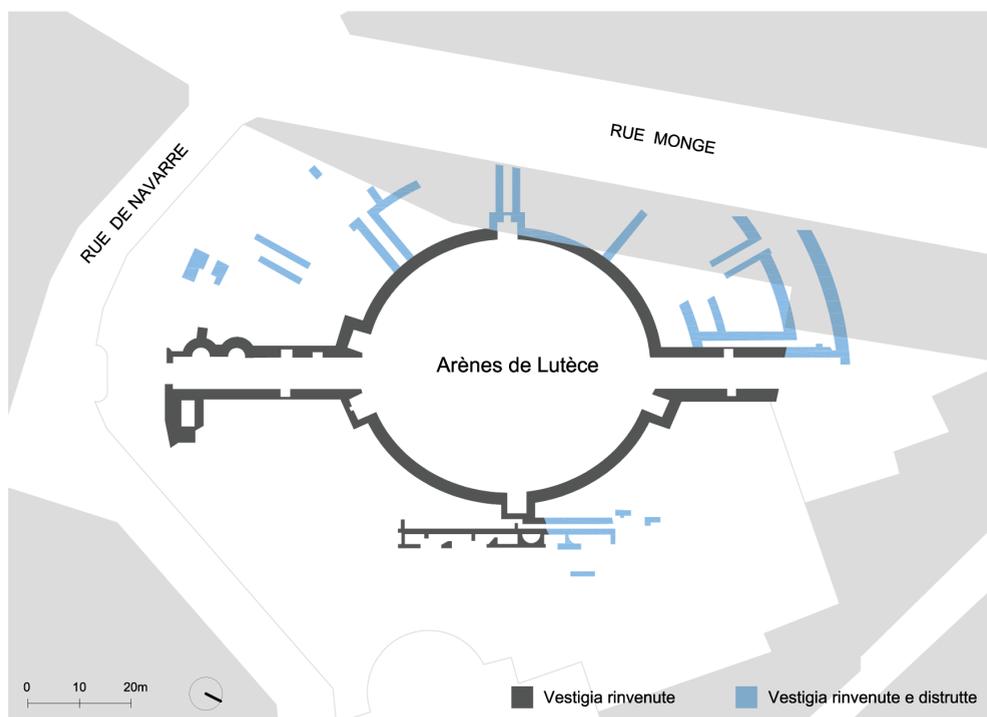
Arènes de Lutèce: archeologia e uso urbano

Includere i reperti archeologici nella morfologia e nella funzionalità della città contemporanea rappresenta una strategia d'intervento volta tanto alla tutela, quanto alla fruizione e alla valorizzazione di un sito, che ne dispone il continuo utilizzo e manutenzione. Una modalità molto diffusa e spesso attuabile, è quella che prevede una pianificazione urbana "intorno" ai ritrovamenti, che vengono quindi inseriti nel disegno degli spazi urbani, in forma di parco o di *promenades archéologique*, e che sono così introdotti nei contesti urbanizzati, in continuità con la città e in cui la sistemazione dell'area archeologica "non è un paesaggio/museo, ma una nozione operativa per predisporre lo spazio pubblico"[8]. Rientra in questa tipologia, per esempio, il parco urbano dell'Arènes de Lutèce, nel cuore di Parigi, dove tracce della città antica sono ancora presenti in maniera discontinua e fortemente stratificata. Il tema del teatro antico che riemerge nel tessuto urba-

8 Carlini A., 2009, p. 155.

Fig. 2/ Arènes de Lutèce: uno degli accessi al parco archeologico (2014).

no contemporaneo, non è un caso isolato (vedremo a seguire una situazione analoga a Napoli), ma la condizione attuale dell'arena parigina fornisce un esempio di come il patrimonio archeologico possa diventare un luogo della città la cui frequentazione è abituale e il suo "consumo", inteso come utilizzo quotidiano, non ne danneggia il valore, ma lo amplifica, accrescendone la conoscenza e attivando un processo identitario che crea una relazione profonda tra il luogo e la memoria collettiva. Il motivo per cui la riscoperta del teatro ha destato tanta meraviglia, è la sua totale dimenticanza per molti secoli, infatti, le sue tracce non compaiono neppure nelle rappresentazioni cartografiche medievali, ma solo in alcune recenti ricostruzioni dell'antica Lutezia, che individuano la posizione marginale del teatro, rispetto al vero centro della città, coincidente con l'Île de la Cité. Eppure, quel che rimane oggi, è

Fig. 3/ Arènes de Lutèce: ridisegno della sovrapposizione tra le costruzioni attuali, le vestigia rinvenute e le rovine rinvenute e distrutte, secondo il progetto di Haussmann.

l'imponente testimonianza di uno straordinario anfiteatro gallo-romano, risalente al I secolo d.C. e custodito tra rue Monge e rue de Navarre, nel V arrondissement. Adesso il ritrovamento ha assunto la forma di un bellissimo parco archeologico urbano, incastonato tra gli edifici residenziali e sentitamente apprezzato e fruito dagli abitanti del quartiere. La dinamica della sovrapposizione di costruzioni è particolarmente evidente, poiché in questo caso, la cavea è brutalmente interrotta dalla presenza di edifici residenziali ottocenteschi, ordinariamente abitati. Infatti, con la distruzione della Ville de Lutèce, causata dalle invasioni barbariche nel III secolo, il teatro è stato abbandonato e col passare del tempo, dimenticato. La città ha continuato a crescere e trasformarsi, ignara del patrimonio archeologico ormai sepolto e ritrovato solo nel 1870, durante i grandi lavori voluti dal Barone Haussmann, proprio per la

9 Busson D., 2019, p. 75.

realizzazione di rue Monge[9]. Oggi situazioni del genere prevedono la modifica e il riadattamento del progetto architettonico e urbano, affinché le rovine siano tutelate e integrate nel programma d'intervento, per essere poi reinserite nella città oppure, nelle situazioni più critiche, possono essere reinterrate. Nel caso francese, all'epoca la decisione spettava esclusivamente al prefetto e data la sua forte determinazione, il progetto ha continuato ad essere attuato senza variazioni, incurante del patrimonio rinvenuto. Quello che rimane oggi è una splendida arena, parzialmente recisa, ma quotidianamente vissuta come un parco (stra)ordinario. È interessante notare come, nonostante il sito archeologico sia trattato, vissuto e percepito come un comune spazio pubblico, non se ne sia perduto il senso. Infatti, l'uso urbano contemporaneo, pur appartenendo alla pratica del vivere quotidiano, senza nessuna pretesa e ambizione culturale, non snatura la vocazione dell'arena, che si delinea come uno spazio destinato alla collettività e anzi, data la conformazione fortemente caratterizzante, ne rimane vivamente accesa la memoria e la continua narrazione di sé.
Nell'attuale esperienza di scoperta del parco, è possibile riconoscere due momenti che caratterizzano il processo della comprensione e della fruizione comuni a tutte le aree archeologiche: le azioni di accedere e di percorrere. "L'accedere è legato al tema dell'avvicinamento come parte di un momento di conoscenza più ampio, ristabilendo una più corretta lettura del luogo. Si distinguono fondamentalmente due categorie: l'avvicinamento lento e la percezione simultanea. Alcune condizioni di contesto potranno suggerire un avvicinamento lento e graduale, nel senso della scoperta progressiva, attraverso la selezione di singole parti che poi informano il tutto. In altre circostanze, sarà l'impatto simultaneo a guidare ed informare la percezione successiva dei

10 Carlini A., op. cit., p. 160. In quest'analisi, Alessandra Carlini prende in esame alcune questioni legate alla comprensione delle aree archeologiche. L'individuazione dei temi dell'accesso e dei percorsi consente di illustrare la complessità del sito dell'Arènes de Lutèce e la risoluzione di universali problematiche pertinenti i ritrovamenti nei centri urbani.

singoli dettagli"[10]. Nel caso parigino, il sito è accessibile da diversi ingressi che ripresentano entrambe queste condizioni. Il primo, che fornisce una percezione unica e simultanea del teatro, è quello in rue Monge: si tratta dell'accesso più insidioso, in quanto il coeso fronte dell'isolato antistante la strada principale, cela la presenza del teatro e nella compatta continuità delle facciate dei palazzi residenziali, si colloca uno stretto passaggio che immette nel parco, lasciando stupiti i visitatori che improvvisamente si ritrovano nel cuore della cavea, in un paesaggio difficile da prevedere e immaginare, quasi come se fosse fuori contesto. Gli altri accessi presentano invece un avvicinamento graduale grazie alla progressività di visuali, che prevedono il passaggio attraverso una cinta di alberi e di vegetazione che svela gradualmente il ritrovamento, lasciando intuire lentamente che non si tratta di un comune parco urbano. Superati i cancelli e percorsi alcuni metri dei sentieri possibili, il verde si dirada lasciando spazio a un'immagine inconfondibile, con un grande vuoto centrale di forma circolare, in cui si distinguono la cavea e la scena. I percorsi, contrariamente a quanto previsto dalla funzione d'origine, sono accessibili in ogni direzione e i visitatori hanno molteplici possibilità di movimento e di relazione con lo spazio, avendo l'opportunità di sperimentare continuamente punti di vista nuovi, attraverso una percezione dinamica e cinestetica. Il carattere peculiare e dominante di questa area archeologica è il forte segno della stratificazione urbana, che mette a diretto confronto epoche lontane nel tempo e nei linguaggi architettonici, testimoniando l'incontrollabile avanzare degli eventi, in cui le costruzioni si sovrappongono e si confondono. Memoria e percezione, quindi, convivono nella città contemporanea, in un territorio in cui i resti archeologici talvolta riemergono e s'inseriscono in un contesto diverso da

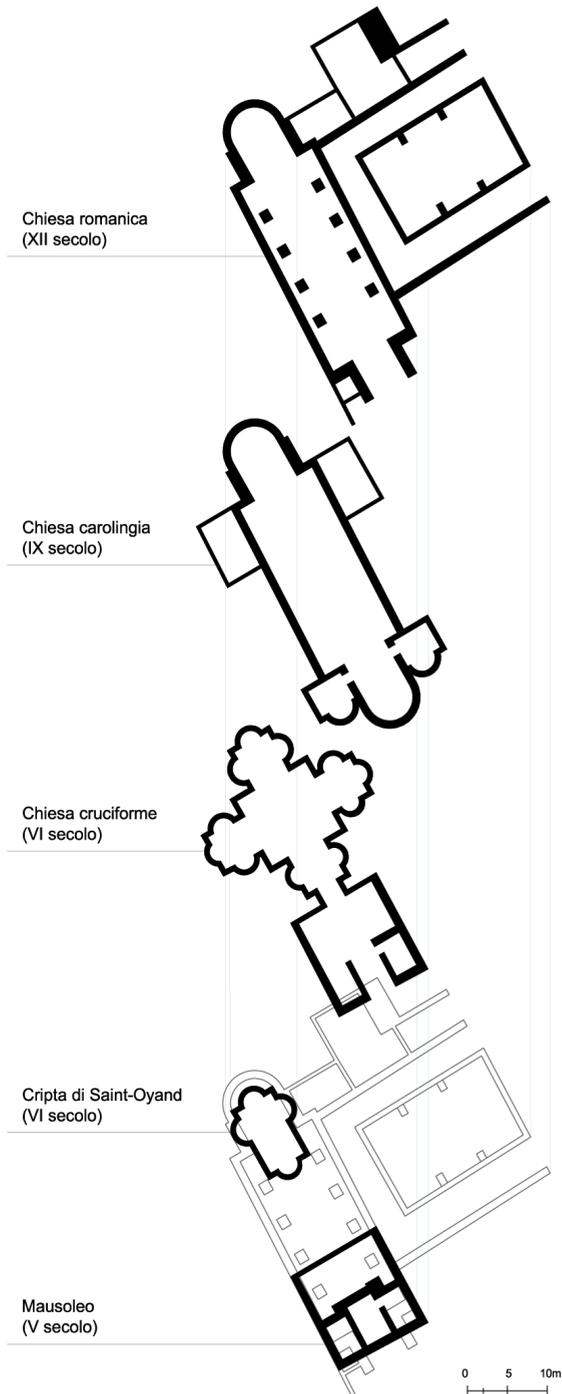
quello che li ha generati. In questo caso, la fruizione è l'azione che tutela il bene, restituendolo alla collettività e risolvendo il rapporto tra presente e passato grazie all'introduzione di comportamenti tali da instaurare una relazione di continuità con le rovine, per ridefinirle alla luce del presente, quale parte attiva dello spazio pubblico urbano. L'immagine di oggi del teatro, si offre al pubblico come strumento di narrazione di un luogo la cui architettura non lascia possibilità di equivoco sulla funzione di origine, pur essendone profondamente cambiato l'utilizzo. Il senso profondo, legato alla natura ricreativa e alla destinazione ad un ampio numero di fruitori simultaneamente, rimane invariato e rappresenta uno dei quei casi in cui l'archeologia non è esclusa dalle dinamiche contemporanee, ma ne è parte integrante.

Museo archeologico di Saint-Laurent: fruizione e comunicazione

Il museo archeologico Saint-Laurent di Grenoble si offre come caso studio per una particolare riflessione sul tema della fruizione e della musealizzazione di un sito archeologico. La piccola cittadina della Francia sud-orientale ha origini gallo-romane e si sviluppa a partire dal I secolo con il nome di Cularo. L'insediamento antico occupava una posizione strategica sulla via romana di collegamento con l'Italia e sulle strade che conducevano a nord, verso Lione, oppure in direzione sud, verso la Provenza. Dal IV secolo, il conglomerato urbano prende il nome di Gratianopolis e in questa epoca è fondata la più importante necropoli di Grenoble: Saint-Laurent. Il sito ospita le sepolture delle famiglie più ricche della zona e con la diffusione del cristianesimo nel V secolo, viene costruito in questo luogo un grande mausoleo, destinato probabilmente ad ospitare importanti figure religiose. Questo edificio costituisce poi la base per le successive costruzioni, tra cui un'im-

portante chiesa cruciforme, tuttora visibile all'interno del museo. Nel corso dei secoli il sito di Saint-Laurent rimane ai margini del centro abitato, rappresenta un luogo spirituale e profondamente legato al culto dei defunti, che progressivamente perde la sua funzione celebrativa e scompare dalla vita pubblica di Grenoble. Per questo, la scoperta e la rivelazione del valore storico, artistico e architettonico del sito, avvenute molti secoli dopo, sono lente e graduali. Il primo ad occuparsene è Jacques Joseph Champollion-Figeac, archeologo francese e bibliotecario di Grenoble, che effettua gli scavi iniziali svelando la complessa stratificazione dell'area e l'esistenza della cripta di Saint-Oyand. Nel 1803, lo studioso pubblica una *Dissertazione su un monumento sotterraneo esistente a Grenoble*[11] in cui descrive la cappella ipogea, individuandone la corretta collocazione, temporale e geografica: si tratta di una costruzione del VI secolo posta al di fuori della cinta muraria della città. La pubblicazione del testo di Champollion-Figeac, avvia ufficialmente le indagini archeologiche nel sito e risveglia l'interesse per gli studi relativi all'area di Saint-Laurent. La stratificazione del luogo ne costituisce la caratteristica più interessante, in un intreccio di livelli e sovrapposizioni che attestano le diverse fasi susseguitesi nel tempo: le testimonianze più antiche, risalgono al IV secolo e attraverso la presenza di tombe monumentali e mausolei, è possibile individuare l'area come la necropoli della città, dai tempi antichi e per molti secoli a seguire. La spiritualità del luogo è perdurata in diverse epoche, come dimostrano ad esempio i ritrovamenti del V secolo, tra cui un grande mausoleo commemorativo, sviluppato su tre livelli, e la prima chiesa funeraria a forma di croce del VI secolo, facilmente leggibile nel percorso museale odierno e successivamente inglobata in una chiesa di maggiori dimensioni, realizzata circa tre secoli più tardi.

11 Champollion-Figeac J., *Dissertation sur un monument souterrain existant à Grenoble*, Grenoble, 1803.

Fig. 4/ Sito archeologico di Saint-Laurent: schema di alcune delle più significative stratificazioni del sito, dal V al XII secolo, partendo dal primo mausoleo fino alla chiesa romanica.

Quest'ultima presenta una grande navata rettangolare con un'abside semicircolare centrale, ancora riconoscibile. Nel 1012 la chiesa è ceduta dal vescovo di Grenoble al monastero benedettino e mantiene la sua funzione religiosa fino al 1683. Durante questo periodo la chiesa subisce significative modifiche, in particolare viene realizzato il chiostro, in continuità con l'edificio principale, stabilendo una configurazione architettonica che risponda alle esigenze della vita consacrata benedettina. Quando nel 1850 la cripta viene dichiarata Monumento Storico di Francia, il servizio monastico è soppresso e il complesso assume definitivamente una funzione culturale, con l'obiettivo di valorizzare e fruire il patrimonio storico e archeologico, a scapito della destinazione religiosa originaria. Solo a partire dal 1959, l'architetto Raymond Girard, effettua i primi sondaggi nel sottosuolo della navata della chiesa, in prossimità della cripta e trovandosi di fronte tracce di rilevanti vestigia archeologiche, convoca immediatamente una squadra di archeologi per effettuare gli scavi. Dal 1978, la direzione dei lavori è affidata a Renée Colardelle che guida le indagini per circa vent'anni[12]. Questa lunga successione di eventi, porta gli studiosi impegnati nella campagna di scavo a chiedersi quale sia la migliore soluzione per la tutela e la valorizzazione di un bene così complesso come il sito di Saint-Laurent. Oggi la struttura è convertita nel Museo Archeologico di Grenoble – MAG, che all'esterno appare come un ordinario edificio religioso romanico del XII secolo, tuttavia all'interno si presenta un'immagine completamente inaspettata: la chiesa è privata della pavimentazione al fine di rendere pienamente visibile l'area archeologica, in tutte le sue complicate sovrapposizioni, a svantaggio della configurazione medievale dell'edificio. La scelta di tutelare tutte le epoche, senza priorità di tempo, valorizza la stratificazione che caratterizza il luogo e propone un nuo-

12 La narrazione delle diverse fasi storiche e conseguenti sovrapposizioni di fabbricati e tessuti urbani, è tratta dalla pubblicazione dell'archeologa responsabile degli scavi, Renée Colardelle, 2013. Questo testo risponde a tutte le questioni relative le vestigia archeologiche, le successive stratificazioni e modificazioni e consente di comprendere l'evoluzione di un edificio complesso e a leggere la storia della civiltà vissuta a Grenoble.

Fig. 5/ Nella pagina accanto il Museo archeologico di Saint-Laurent: vista interna della navata, oggi privata della pavimentazione con l'altare barocco sul fondo (2014).

vo progetto, che consente una facile fruizione e una chiara comunicazione dei ritrovamenti, a cui si affianca il disegno di uno spazio esperenziale ricco di contraddizioni e di stimoli visivi. La definitiva apertura al pubblico del MAG avviene nel 2011. L'intervento contemporaneo è facilmente riconoscibile, sia per la scelta dei materiali, ricaduta principalmente su acciaio e vetro, sia per la nuova definizione dei percorsi, evidentemente stravolti a causa della profonda trasformazione rispetto all'assetto originale. Infatti, attualmente l'accesso avviene in corrispondenza dell'entrata principale della chiesa, ma ad una quota decisamente più alta, raggiungibile attraverso una passerella di acciaio sopraelevata di alcuni metri. In questo modo ci si ritrova in uno spazio nuovo, aggettante rispetto alla parete, da cui si può vedere l'interno della chiesa nella sua interezza e dall'alto. L'altare, una bellissima opera barocca di Francesco Tanzi del 1748, mantiene la posizione e l'aspetto originale, ma al posto della navata che i fedeli dovevano percorrere per prendere posto nei banchi, è presente il suggestivo scavo archeologico, in cui è possibile riconoscere facilmente le tombe della necropoli e la chiesa cruciforme. Il percorso continua con una scalinata che discende alla quota di calpestio della chiesa per poi proseguire al di fuori della navata, in quello che un tempo era il chiostro del monastero benedettino, oggi sostituito da una sala espositiva contemporanea che espone e protegge le sepolture rinvenute al di sotto del cortile. La nuova struttura ripropone la forma planimetrica della costruzione originale, ma restituisce un'immagine completamente nuova: una copertura in acciaio e vetro protegge la necropli mentre le pareti perimetrali trasparenti consentono di traguardare l'intero spazio centrale. I percorsi realizzati in legno sono affiancati da pannelli informativi e piccole aree per l'allestimento di reperti in situ, tra cui lastre di mar-

mo e incisioni relative alle tombe. Le passerelle, rialzate leggermente rispetto al livello dello scavo, si sviluppano a quote differenti, in modo da consentire ai visitatori di avere continuamente un punto di osservazione diverso, a volte sottoposto ai ritrovamenti, altre volte alla stessa altezza. Questa caratteristica rivela una grande attenzione alla scelta delle visuali e alla percezione visiva che il fruitore può sperimentare, scegliendo come orientarsi, dove collocarsi, quale punto di vista privilegiare. Un approccio dinamico, fatto di movimenti e cambi di prospetti che vuole lasciare liberi di esplorare e immaginare lo stato della struttura che da necropoli è divenuta chiostro ed infine, museo. Questo spazio di percorrenza si colloca lungo il perimetro dello scavo archeologico, che può essere visto solamente da tre dei quattro lati dell'area scavata e che ha rivelato numerose sepolture dell'antica necropoli. La conservazione di questa parte di scavo avviene attraverso una copertura permeabile alla luce e costituita da un doppio strato: il primo più interno e posto ad una quota più bassa, è realizzato in lastre di vetro leggermente inclinate (per consentire lo smaltimento delle acque) sostenute da un telaio di acciaio nero; mentre il secondo strato più esterno, ripara dall'eccessivo irraggiamento buona parte della superficie sottostante, attraverso un sistema di frangisole metallici ideati per schermare la luce del sole. L'enorme copertura, che crea una condizione di luce zenitale e diffusa al di sopra dello scavo, è sostenuta da un sistema strutturale puntale collocato lungo il perimetro dell'area senza intercettare le vestigia. I sostegni di acciaio sono realizzati in modo che il peso sia suddiviso in due o quattro punti, e scarichi a terra attraverso piccoli pilastri che oltrepassano e rovine, impedendo il contatto diretto tra i due sistemi (tema sempre complesso nella realizzazione di nuove strutture in contesto archeologico). Continuando il percorso di visi-

Fig. 6/ Nella pagina accanto il Museo archeologico di Saint-Laurent: nel controcampo della foto precedente si può notare l'attuale ingresso sopraelevato, in relazione a quello originario (2014).

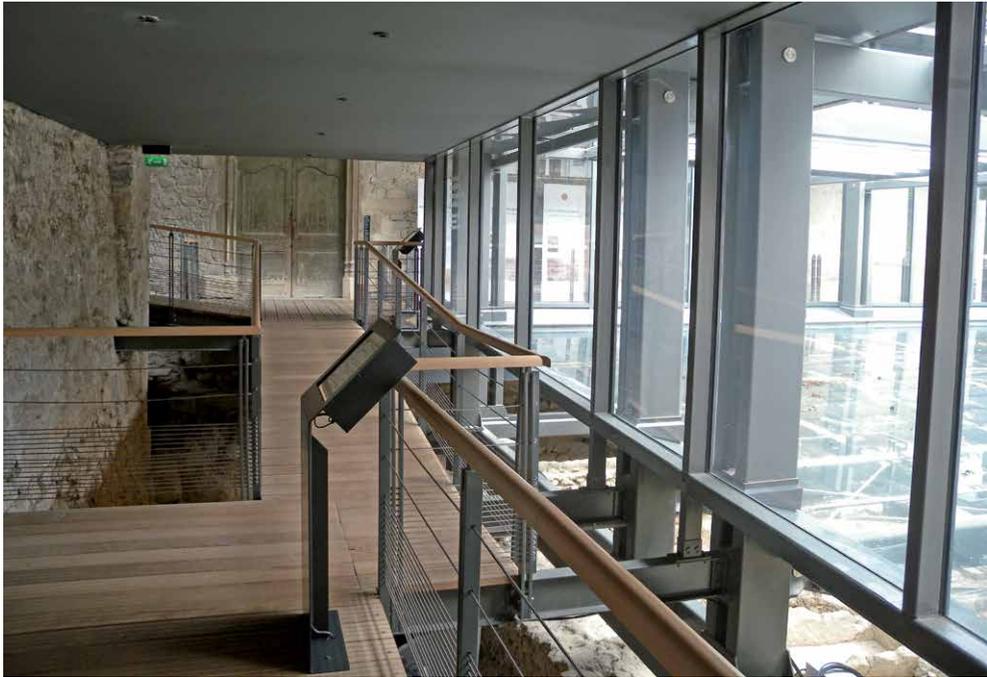



Fig. 7/ Museo archeologico di Saint-Laurent: vista del nuovo percorso di visita in legno e acciaio che riprende il tracciato dell'antico chiostro (2014).

ta, si accede a una piccola cappella, costruita XIX secolo dall'architetto Manguin, su richiesta di Mérimée, a cui successe la realizzazione di una sacrestia dall'altro lato della navata, conferendo alla chiesa la forma che conosciamo oggi. Da qui, attraverso una scala, si accede al livello sottostante dove è custodita la splendida e nota cripta di Saint-Oyand, una delle prime costruzioni ad essere classificata come Monumento Storico di Francia e uno dei rarissimi edifici del VI secolo a conservarsi ancora nella struttura di elevazione. La particolarità di questa cripta è data dal colonnato con ricchi decori scultorei e i cui capitelli, dal punto di vista stilistico, evocano monumenti italiani e gallici del VII secolo, a dimostrazione del fatto che le decorazioni e gli stucchi sono stati realizzati nel secolo successivo alla costruzione della cripta. Le rifiniture scultoree dei capitelli hanno un valore fortemente simbolico e raffigurano il fogliame, immagine della rinascita alla vita, men-

Fig. 8/ Museo archeologico di Saint-Laurent: vista della necropoli rinvenuta al di sotto del chiostro, oggi protetta da una copertura trasparente in vetro e frangisole in acciaio (2014).

tre gli animali, come gli agnelli, rappresentano il sacrificio. Il linguaggio adottato conferma quindi la devozione e l'importanza data alla celebrazione del culto dei defunti, che aiuta a creare un immaginario indissolubilmente legato alla vocazione e alla funzione del luogo. Dal piano interrato riprende il percorso museale che conduce alla quota dello scavo in corrispondenza dell'antica navata, fiancheggiando le vestigia sul lato opposto rispetto a quello del chiostro: nuovamente viene proposta una prospettiva inaspettata, inversa nella direzione dello sguardo, che coinvolge i visitatori in una spazialità complessa e affascinante, in cui il punto di vista è posto alla quota di calpestio e contrappone alla principale visione dell'alto, un percorso che risale dal basso e consente di osservare le tombe avendo il terreno all'incirca all'altezza degli occhi. Una scelta poco ordinaria e forse anche un po' provocatoria, che rompe gli schemi e costringe a "mettersi all'altezza"

delle sepolture vuote, riuscendo ad apprezzarne le decorazioni marmoree e la complessa articolazione spaziale. La questione essenziale che riguarda la trasformazione della chiesa nel MAG - Museo Archeologico di Grenoble, è la contrapposizione tra la possibilità di privilegiare il carattere diacronico delle vestigia, e la scelta critica di individuare un periodo preciso da tutelare. A suggerire le decisioni da prendere è stato l'edificio stesso, con le sue peculiarità e la sua storia: preferire la continuità delle sovrapposizioni, mettere in evidenza le evoluzioni nel tempo rimuovendo drasticamente il pavimento della navata medievale, sono scelte legate all'intenzione di lasciar emergere le origini del sito, senza temere la complessità spaziale e il senso di smarrimento davanti al quale si potrebbe trovare il visitatore, auspicando piuttosto di provocare emozione, curiosità e voglia di sperimentare i differenti punti di osservazione possibili. La conservazione del sito mostra l'immagine di ogni traccia presente, tutelando il tutto senza privilegiare nessun'epoca. L'insieme delle sovrapposizioni racconta il luogo e la sua importanza come area dedicata alle pratiche funerarie, al culto dei santi nel cristianesimo gallico e alla combinazione di caratteristiche architettoniche locali, alle liturgie in perpetua trasformazione. La fruizione del pubblico attraverso il percorso espositivo contemporaneo, mira ad andare oltre il valore archeologico delle pietre che definiscono il sito e vuole rievocare la memoria del popolo che ha costruito quei muri e quegli edifici, cercando di comprenderne le motivazioni e gli obiettivi. La valorizzazione del patrimonio archeologico qui non si limita soltanto a rispondere all'esigenza di conservazione dei ritrovamenti, ma affronta le problematiche di carattere visuale, comunicativo e di accessibilità per valutare il quadro d'insieme nella sua complessità, al fine di promuovere la storia di Grenoble e la sua evoluzione.

2
Allestimenti di spazi archeologici 2000-2020: fare museo

Gli interventi di musealizzazione dei siti archeologici rappresentano un ambito di sperimentazione complesso in quanto sviluppato secondo una molteplicità di aspetti pluridisciplinari. Avendo già considerato le tematiche della tutela, della fruizione e della valorizzazione, è necessario, a completamento della lettura del tema, valutare le questioni compositive che costituiscono la messa in opera dei principi individuati. Definire le caratteristiche architettoniche di un intervento in area archeologica è un'operazione non facile in quanto, oltre la funzione conservativa dei reperti, entrano in campo quegli aspetti legati al contesto e alla relazione/connessione tra l'architettura stessa e i ruderi. Inoltre, per la maggior parte delle esperienze recenti e dei casi studio esaminati più avanti, si tratta di coperture archeologiche, ovvero progetti chiamati in primis a rispondere all'esigenza di custodire le rovine e proteggerle dalle intemperie, al fine di preservarle da ulteriori deterio-

Fig. 1/ Nella pagina seguente è riportata la mappa di sintesi della distribuzione europea degli interventi presi in analisi, realizzati in Europa tra il 1969 e il 2020.

ramenti. La letteratura esistente rispetto alla catalogazione di interventi archeologici è molto ampia e ha coinvolto studiosi in tutto il mondo, ma guardando al panorama nazionale, una delle prime elaborazioni di classificazione tipologica delle coperture archeologiche, è frutto del lavoro dell'architetto Francesco Minissi, progettista di numerosi interventi emblematici, tra cui la copertura della villa di Piazza Armerina e la struttura di protezione del teatro di Heraclea Minoa. Minissi individua come condizione prioritaria del progetto archeologico, la musealizzazione dell'area nella sua totalità, senza limitarsi al singolo provvedimento di copertura, ma collocandolo in una strategia d'intervento e di valorizzazione più ampia. Secondo le sue riflessioni, propone una suddivisione delle coperture relativa a funzionalità e conformazione, identificando quattro tipologie: coperture provvisorie; coperture "autonome" rispetto ai resti antichi che si definiscono come "contenitori museali"; coperture che arbitrariamente ricompongono i volumi perduti in disaccordo con le planimetrie rinvenute; coperture che ripropongono i volumi originari su basi filologiche, con materiali moderni e chiaramente distinguibili[1]. Negli anni successivi alla ricerca di Minissi, a risultare molto influente è il contributo dello studioso tedesco Hartwing Schmidt, il quale nel 1988 pubblica un atlante in cui illustra un repertorio rilevante di coperture architettoniche su scavi archeologici. Nel suo lavoro Schmidt suddivide le strutture in due macrogruppi: coperture chiuse e coperture aperte. La prima categoria a sua volta è suddivisibile in coperture filologiche, che poggiano su murature antiche e ripropongono forme e volumi originari, e coperture "a capannone", indipendenti dal contesto archeologico[2]. Per approfondire questo tema e valutare le attuazioni realizzate nell'architettura contemporanea, in particolare dal 2000 in poi, si propongono a seguire 13 casi studio europei messi in opera negli ultimi anni.

1 Laurenti M.C., 2006, p. 87.
2 Schmidt H., 1988.

1- Hamar Bispegaard Museum
60°47’32.7”N 11°02’22.2”E
11- Chedworth Roman Villa
51°49’11.6”N 1°55’28.2”W
2- Insediamento romano di Coira
46°50’48.0”N 9°31’36.7”E
8- Abbazia di St-Maurice
46°13’11.7”N 7°00’14.0”E
4- Museo Gallo-Romano di Vesunna
45°10’46.3”N 0°42’54.0”E
5- Musealizzazione delle
Domus dell’Ortaglia
45°32’21.9”N 10°13’45.4”E
6- Villa Romana La Olmeda
42°28'52.7"N 4°44'12.0"W
10- Ristrutturazione dell’Antica
Chiesa di Corbera D’Ebre
41°04’43.2”N 0°28’34.7”E
3, 12- San Paolo Fuori Le Mura
41°51'36.1"N 12°28'41.4"E
7- Sito Archeologico di Praça Nova
38°42'50.4"N 9°08'00.6"W
9, 13- Sito Romano di Cartagena
37°36’08.4”N 0°59’06.9”W

Archeologia come esperienza

1. **1973. Hamar Bispegaard Museum**
Progettista: Sverre Fehn
Tipologia di progetto: Ripristino filologico e esposizione di reperti in situ.
Ubicazione: Hamar, Norvegia
Realizzazione: 1969-1973

2. **1985. Protezione dell'insediamento romano di Coira**
Progettista: Peter Zumthor
Tipologia di progetto: Copertura di protezione e esposizione di reperti in situ
Ubicazione: Coira, Svizzera
Realizzazione: 1985-1986

3. **2000. Necropoli di San Paolo Fuori Le Mura**
Progettista: Francesco Cellini, Eugenio Cipollone
Tipologia di progetto: Copertura aperta
Ubicazione: Roma, Italia
Realizzazione: 1998-2000

4. **2003. Museo Gallo-Romano di Vesunna**
Progettista: Jean Nouvel
Tipologia di progetto: Copertura di protezione e esposizione di reperti in situ
Ubicazione: Périgueux, Francia
Realizzazione: 2003

5. **2003. Domus dell'Ortaglia**
Progettista: Tortelli - Frassoni Associati
Tipologia di progetto: sistemazione dell'area, copertura delle domus romane
Ubicazione: Brescia, Italia
Realizzazione: 2003

6. **2009. Villa Romana La Olmeda**
Progettista: Paredes Pedrosa Arquitectos
Tipologia di progetto: Copertura di protezionee esposizione di reperti in situ
Ubicazione: Palencia, Spagna
Realizzazione: 2009

7. **2010. Sito Archeologico di Praça Nova**
Progettista: Joao Luìs Carrilho da Graca
Tipologia di progetto: Copertura e musealizzazione del sito.
Ubicazione: Lisbona, Portogallo
Realizzazione: 2008-2010

8. **2010. Rovine dell'Abbazia di Saint-Maurice**
Progettista: Savioz Fabrizzi Architects
Tipologia di progetto: Copertura e musealizzazione del sito
Ubicazione: St-Maurice, Svizzera
Realizzazione: 2010

9. **2011. Sito Romano di Cartagena**
Progettista: Amann Cànovas Maruri
Tipologia di progetto: Copertura e protezione
Ubicazione: Cartagena, Spagna
Realizzazione: 2008-2011

10. **2011. Antica Chiesa di Corbera D'Ebre**
Progettista: Ferran Vizoso, Núria Bordas
Tipologia di progetto: Copertura e ripristino della struttura come spazio polifunzionale
Ubicazione: Corbera d'Ebre, Spagna
Realizzazione: 2011

11. **2012. Chedworth Roman Villa**
Progettista: Feilden Clegg Bradley Studios
Tipologia di progetto: Copertura, protezione e musealizzazione
Ubicazione: Gloucestershire, United Kingdom
Realizzazione: 2012

12. **2018. San Paolo Fuori Le Mura**
Direzione scientifica: Lucrezia Spera, Umberto Utro, Alessandro Vella, Daniela Esposito, Giovanni Bulian
Tipologia di progetto: Allestimento e musealizzazione delle rovine archeologiche
Ubicazione: Roma, Italia
Realizzazione: 2018

13. **2020. Museo archeologico 'El Molinete'**
Progettista: Amann Cànovas Maruri
Tipologia di progetto: Realizzazione museo archeologico e allestimento dei reperti in situ
Ubicazione: Cartagena, Spagna
Realizzazione: 2020

Fig. 2/ Nelle pagine precedenti sono riportate delle tavole sintetiche che presentano il repertorio dei casi studio presi in analisi, con relativo autore, collocazione e anno di realizzazione.

Criteri metodologici

A partire dal contesto del quadro teorico di riferimento, l'obiettivo generale del repertorio dei casi studio esaminati e della relativa classificazione qui proposta, si pone l'obiettivo di indagare, non solo gli aspetti legati alla composizione delle architetture, ma soprattutto il "potenziale" visivo e narrativo del patrimonio archeologico. Perciò nei diversi casi studio presi in esame, sono indagati quattro aspetti che concorrono alla definizione dell'immagine che si offre al visitatore, volta alla promozione, alla fruizione e alla comunicazione del bene. Il primo dei criteri di analisi e di lettura critica è quello della relazione tra il ritrovamento archeologico e la struttura

portante, attraverso cui è interpretato il dialogo tra la nuova architettura e la preesistenza archeologica. Il secondo è quello della relazione con il contesto e le caratteristiche delle chiusure verticali, che definiscono la permeabilità, fisica e visiva, che si traduce da un lato, nella distinzione tra coperture chiuse e aperte, e dall'altro, nel carattere materico delle chiusure verticali, con relativa connotazione di opacità o trasparenza.
Il terzo criterio riguarda l'indagine degli aspetti costruttivi e materici, legati al linguaggio formale delle trame e dei colori impiegati, oltre che alla concretezza della struttura, che deve rispondere adeguatamente a requisiti tecnologici e ambientali, indagando al tempo stesso, i fattori che influenzano gli stimoli percettivi che l'allestimento del sito archeologico genera nel visitatore.
Infine, il quarto criterio che è quello della fruizione, proposto parallelamente a quello dei percorsi, dove sono descritte le possibilità di movimento e di condizione dei punti di vista, che vanno così a completare la riflessione compositiva e percettiva, valutando le modalità di comunicazione dei ritrovamenti, l'impatto emotivo e il tema dell'accessibilità, inteso in senso ampio, fisico e culturale al tempo stesso.

Mettere in scena: strategie possibili

L'analisi dei casi studio ha permesso di avviare una serie di considerazioni critiche necessarie a comprendere i processi che generano lo spazio del progetto archeologico, inteso come luogo della narrazione e della rappresentazione.
Come si coniugano, quindi, le esigenze di tutela, fruizione e valorizzazione con la necessità di creare un racconto, di disegnare un immaginario che aiuti a ricostruire, anche solo mentalmente, gli spazi perduti e la complessità dei luoghi di cui rimangono solo rovine? La chiave di lettura qui proposta è quella

della "messa in scena" quale metafora per affermare come lo spazio del progetto architettonico non possa prescindere dalla necessità di mostrarsi, e cioè di aspirare a esporre le proprie ragioni, costruendo così una narrazione di sé[3].
In maniera simile, nel testo "Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario", Pier Federico Caliari, descrive l'intervento di architettura sull'archeologia, partendo da questo stesso concetto, ovvero riconoscendo tre diversi paradigmi di riferimento, che nomina "prospettive", sottolineando in qualche modo l'importanza della visione e della forma dell'intervento. Le possibile prospettive proposte da Caliari sono: l'aderenza figurativa al manufatto originale e la sua ridefinizione; l'esibizione del palinsesto; monumentalizzazione della protezione[4].
Secondo una logica analoga, in questo testo, l'analisi di alcune significative esperienze, per lo più realizzate tra il 2000 e il 2020, ha consentito di identificare tre principali e ricorrenti strategie, che possiamo definire appunto, di "messa in scena" ovvero: riconfigurazione dell'immagine, musei sulle rovine e interventi di copertura all'aperto.
Emblematico della strategia "riconfigurazione dell'immagine" è il progetto del Museo di Hamar Bispegaard Museum dall'architetto Sverre Fehn che, seppur realizzato nel 1973, è stato inserito in questa selezione perchè particolarmente rappresentativo di un pensiero perpetuato anche negli anni successivi e fondato sulla sovrapposizione di costruzioni con linguaggi dichiaratamente asincroni.
Il progetto disegnato da Sverre Fehn, posiziona il nuovo intervento al di sopra del ritrovamento, creando una tensione data dalla discontinuità tra la preesistenza e la nuova architettura; tensione che prende forma attraverso la messa in opera di volumi di legno che si innestano sulle antiche mura di

3 Cirafici A., Fiorentino C.C., Lagnese G., 2008.
4 Basso Peressut L., Caliari P.F., 2014, p. 74. Le riflessioni presentate in questo testo, prendono in considerazione architetture progettate per la valorizzazione e riabilitazione dei siti e dei monumenti archeologici a partire dai primi anni del XIX secolo, fino agli anni Ottanta - Novanta del secolo scorso.

pietra, ripristinando la complessità spaziale dell'ultima fase insediativa. L'obiettivo dell'architetto norvegese, dunque, è riconfigurare l'immagine attraverso l'astrazione della forma dell'architettura perduta, restituendo alle rovine la terza dimensione. Si tratta di una strategia che punta a ridisegnare lo spazio vissuto, mettere in essere una narrazione che predisponga punti di vista mutevoli e in cui il visitatore può percorrere la struttura osservandola da diverse quote, volgendo lo sguardo in ogni direzione, con continui rimandi tra il nuovo e l'antico. Lo stesso Fehn sostiene di aver concepito il museo di Hamar come una sorta di teatro, dove il movimento si svolge intorno agli oggetti più piccoli o più grandi, intorno allo spazio interno, che a sua volta si avvolge intorno agli scavi[5].

Anche in riferimento alla strategia di messa in scena identificata come "musei sulle rovine", il caso studio ritenuto esemplare è precedente al periodo preso in esame ed è l'intervento di protezione dell'insediamento romano di Coira, opera di Peter Zumthor, completato nel 1986.

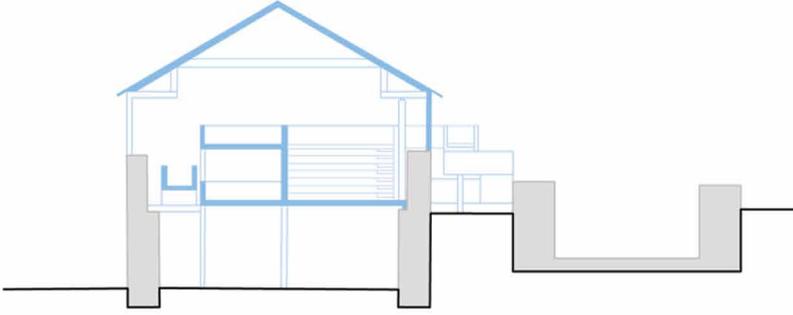
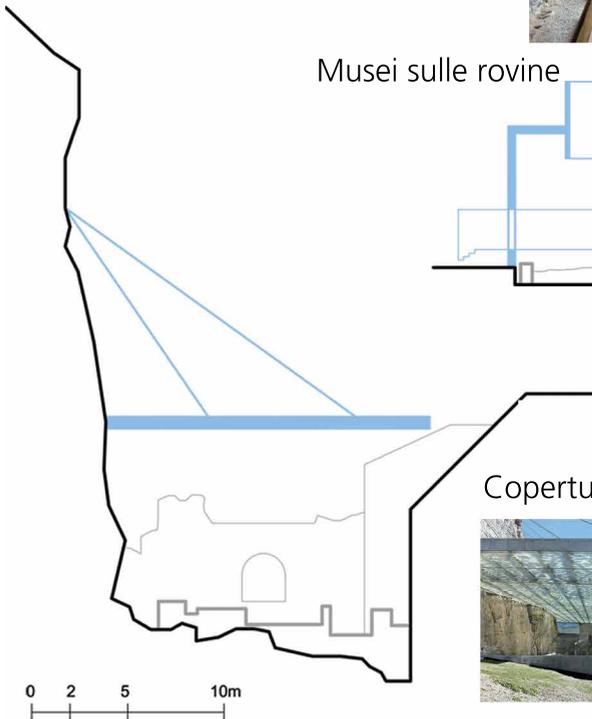
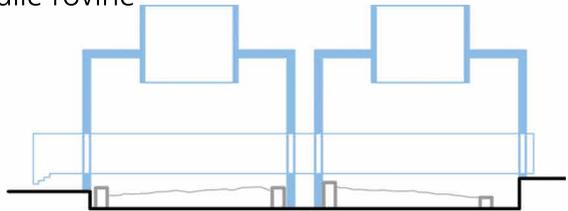
Diversamente dall'approccio di sovrapposizione di Sverre Fehn, Peter Zumthor progetta un padiglione che avvolge le rovine, cercando di rievocare la volumetria non più visibile, senza intercettare il ritrovamento, ma discostandosene leggermente. Il piccolo museo è costituito da due padiglioni attigui e consecutivi, percorribili internamente grazie ad una passerella in acciaio, che definisce un'unica direzione percorribile, da cui è possibile visionare le rovine da una quota rialzata rispetto al piano di scavo. La percezione dello spazio è intima, protetta dalla chiusura del padiglione, che invita ad un'indagine cognitiva di comprensione del sito. L'intervento di Coira rimane emblematico, per quanto non sia più recentissimo, perché ha la capacità di tenere insieme diverse tematiche, architettoniche e culturali: si delinea

5 AA.VV., *Sverre Fehn. Architetto del paese dalle ombre lunghe*, Napoli, 1993.

Fig. 3/ Nella pagina accanto una tavola sintetica di confronto tra le diverse categorie, in azzurro è evidenziato il nuovo intervento in relazione alle rovine e al territorio.

come una struttura di protezione, semi-permeabile alla vista e alla luce, che crea continui (ma indiretti) rimandi tra il dentro e il fuori; è un progetto radicato nella tradizione locale del luogo, di cui riprende i materiali, primo tra tutti il legno, tipico delle costruzioni svizzere; è un'architettura semplice, che propone una dimensione esperenziale introspettiva, che accompagna lo sguardo e stimola un processo cognitivo e sensoriale che invita ad interpretare le origini del sito. Questo ultimo aspetto è enfatizzato dall'allestimento dello spazio interno, pensato per la musealizzazione dei reperti in situ e per godere di piccoli momenti di sosta, in aree appositamente progettate.

L'ultima strategia di messa in scena individuata nella lettura critica che qui si propone, è quella delle coperture all'aperto, ovvero quei progetti realizzati innanzitutto per rispondere all'esigenza di custodire le rovine e proteggerle dalle intemperie, al fine di preservarle da ulteriori deterioramenti, rispondendo quindi a requisiti volti alla salvaguardia dei beni, mirando ad essere funzionalmente e tecnicamente efficienti e manifestando, al tempo stesso, un approccio critico in relazione alle preesistenze[6]. Particolarmente interessante, in questo repertorio di esempi, è il lavoro degli architetti Savioz Fabrizzi, che riescono ad instaurare un profondo legame con il paesaggio, ambientale e culturale, e grazie al quale, il nuovo intervento contemporaneo (inaugurato nel 2010) diviene quasi un elemento unico con la montagna, a cui è fissato attraverso profonde zanche e di cui riprende i materiali rocciosi che vanno a ricoprire il piano di copertura. Il linguaggio architettonico traspone la necessità di tutela del bene archeologico in uno spazio per l'esistenza, capace di attribuire senso alle azioni umane e alla relazione con il patrimonio, servendosi della luce e delle pietre quali elementi visivi di connessione con il luogo.

6 Di Muzio A., 2010, p. 17.

Riconfigurazione dell'immagine
Musei sulle rovine
Coperture all'aperto
0
2
5
10m

3
Riconfigurazione dell'immagine

La strategia di riconfigurazione dell'immagine prevede la riproposizione formale dell'architettura originaria attraverso la ricostruzione del volume, con l'obiettivo di enfatizzare e rendere evidente la sovrapposizione tra antico e nuovo, alimentando l'idea di una discontinuità linguistica tra le epoche. È un modo di interpretare i resti archeologici attraverso un'azione di rappresentazione dell'assenza, che rende nuovamente visibile la complessità architettonica perduta, ridisegnando volumi nello spazio con la leggerezza e l'impalpabilità di ciò che ormani non è altro che evocazione[1]. Attraverso la lettura e l'analisi di quattro interventi contemporanei, vengono messe in luce le potenzialità di una strategia di grande impatto percettivo e di notevole efficacia per l'approccio alla dimensione esperenziale dei siti archeologici; strategia fondata sul ridisegno evocativo delle geometrie e sulla restituzione di un immaginario che rappresenti le consistenze formali perdute.

Fig. 1/ Nella pagina accanto l'Hamar Bispegaard Museum: Vista interna della sovrapposizione della nuova struttura alle murature antiche e il percorso sopraelevato in cemento progettato da Sverre Fehn. (credits: Flemming Ibsen)

1 Chiavoni e. et al., 2017, p. 829.

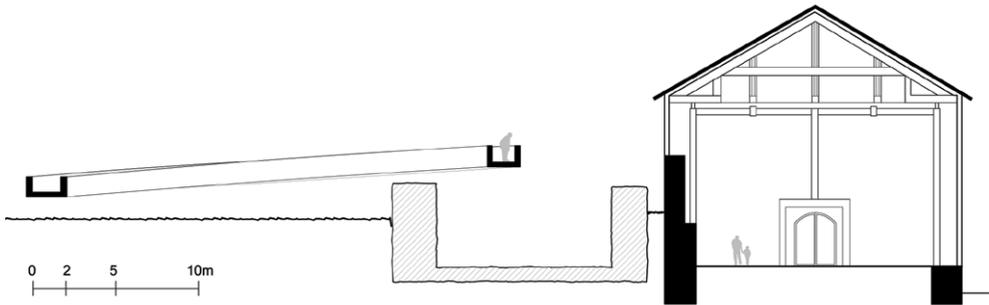



Fig. 2/ Hamar Bispegaard Museum: sezione trasversale che include lo spazio interno, le rovine visibili dall'allestimento esterno e la grande rampa di cemento che fornisce punti di vista dinamici, creando una relazione col contesto variabile alle differenti quote.

Hamar Bispegaard Museum

Il nome del museo ha origine dall'antica residenza dei vescovi di Hamar, che sorgeva accanto ai resti di una cattedrale romanica, rilevante testimonianza della storia norvegese; tutto il complesso venne poi convertito in fattoria nel XVIII. L'intervento di riconfigurazione dell'immagine, opera di Sverre Fehn è stato concepito a partire dal 1969 ed è stato realizzato nel 1973, ad Hamar, in Norvegia.

Relazione con la struttura portante

L'intervento di Fehn prende forma attraverso volumi di legno che si innestano sulle antiche mura di pietra, ripristinando la perduta volumetria e la morfologia dell'ultima fase insediativa. La nuova copertura, alla quale è affidata gran parte della caratterizzazione architettonica dell'intervento, è realizzata con un sistema di capriate a chiusura delle antiche strutture murarie. Un sistema di pali lignei sostiene la tamponatura, costruita con lo stesso materiale, e che si va a inserire nel disegno originario completando i prospetti. Allo stesso tempo il sistema strutturale, mantiene costante la quota di gronda, ordinando l'andamento irregolare delle rovine.
"È possibile raggiungere un dialogo con il passato attraverso una precisa espressione dell'oggi, una manifestazione del momento presente. Un architetto si deve muovere nel passato proprio come lo deve

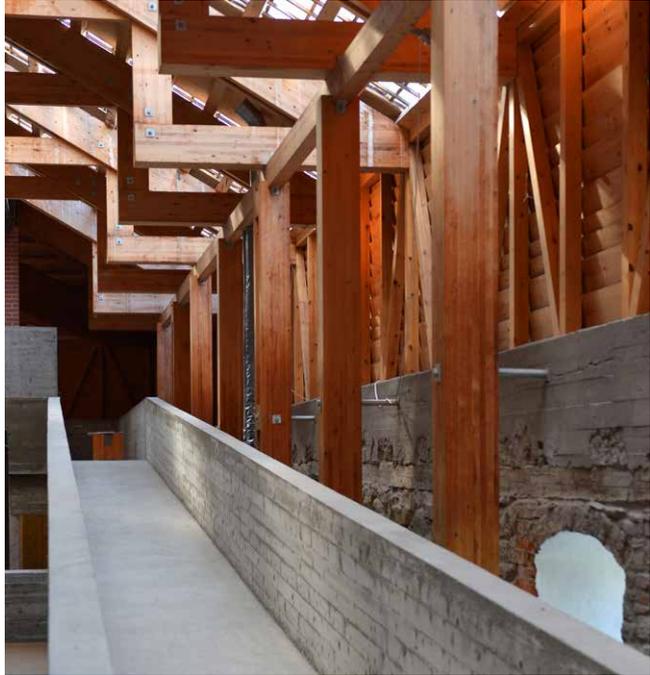
Fig. 3/ Hamar Bispegaard Museum: vista dell'allestimento esterno dell'area, caratterizzato dal percorso in cemento, sollevato rispetto al calpestio e consente quindi di visionare l'intera area da diverse quote e mutevoli punti di vista. (credits: Flemming Ibsen)

fare nella natura. [...] quando si prende contatto con la natura incontaminata si provoca sempre una distruzione, anche solo camminando su un prato. Le nostre impronte portano l'uomo che passa dietro di noi a seguire lo stesso percorso; una sorta di architettura, perché esprimono i sentimenti del camminatore nei confronti del paesaggio e dicono a colui che segue qual è il suo panorama preferito: è come una lettera indirizzata al camminatore successivo"[2].

Relazione con il contesto e chiusure verticali

Il museo di Hamar si delinea come un progetto chiuso e introspettivo, ma alla continua ricerca di mirate relazioni con l'esterno, per ottenere una continuità spaziale tra il dentro e il fuori e per annullare le distanze temporali tra le singole parti. Il progetto è incentrato sulla complessa stratificazione di rovine sovrapposte di epoche differenti che devo-

2 *Sverre Fehn: opera completa, Un'autobiografia architettonica*, p. 246.

Fig. 4/ Hamar Bispegaard Museum: vista dello spazio interno, con dettaglio dell'innesto della copertura lignea a capriate nell'antica muratura.
(credits: Flemming Ibsen)

no poter essere lette simultaneamente, come in un unico grande racconto contemporaneo. Le chiusure verticali definiscono l'integrazione di parti diverse che si completano in una continuità di quanto rimane delle rovine del castello, che l'architetto decide di preservare, a cui sono sovrapposte lastre trasparenti, montate a giorno a protezione degli squarci nella muratura e dei vani delle aperture preesistenti. L'intenzione culturale è quella di conservare la memoria della storia, nonostante la profonda usura dovuta alla mancata tutela dell'edificio. Di conseguenza il rapporto con il contesto volge lo sguardo verso lo spazio interno, come quello originale della residenza, chiusa verso la campagna e disposta intorno ad una corte semiaperta. Parte dei ritrovamenti archeologici sono rimasti esterni al museo, quasi come se Fehn non volesse toccare il terreno per non interferire con il paesaggio. Il gesto che testimonia questa suggestione è la rampa esterna,

sollevata dal terreno lasciando lo scavo intatto e disponibile per eventuali future campagne di scavo.

Aspetti costruttivi e materici

La compresenza discreta dei diversi materiali è uno dei fattori che rende così suggestiva questa struttura: pietra, legno, cemento e vetro. Le pietre rappresentano la memoria che persiste ai cambiamenti. Il legno compone la struttura di copertura vera e propria che, sostenuta da ampie capriate, si conforma come un tetto a doppia falda rivestito in tegole in argilla, alternate a tegole di vetro, che consentono così alla luce naturale di penetrare nel museo. All'interno è fortemente percepibile il contrasto cromatico e materico tra la struttura del tetto in alto e la pietra fredda sul fondo; contrasto accentuato dagli squarci di luce che si aprono tra le capriate e le pareti. Il cemento contraddistingue i percorsi e alcuni grandi volumi sospesi da terra, all'interno dei quali un'inaspettata luce dalle tegole vitree, svela l'esposizione di oggetti di pregio rinvenuti durante gli scavi. Infine le ampie vetrate senza telaio ricompongono le mura e chiudono le antiche finestre.

Fruizione e percorsi

Al di sopra del tracciato dell'antica fortezza, visibile nel cortile, una lunga rampa di cemento si solleva e conduce dalla quota di scavo al piano superiore, nello snodo tra la sala conferenze, i servizi e il camminamento interno del museo. Il percorso si articola tra rampe, terrazze, ampie sale e piccoli luoghi raccolti: una complessità spaziale, contemporanea, che offre visuali varie e mutevoli, sviluppata tra le memorie storiche. Allo stesso Fehn è assegnato l'incarico, nel 1974, di allestire l'esposizione in situ degli oggetti rinvenuti. Decide, quindi, di realizzare un sistema semplice ed efficace in cui dispone i reperti su rudimentali sostegni in ferro che riproducono una

sorta di paesaggio artificiale, che coinvolge il pubblico e offre un'ordinata lettura dei ritrovamenti. L'aspetto della percezione dello spazio archeologico ha guidato Sverre Fehn nell'ideazione dell'allestimento museale e del percorso di visita, che è immaginato come un invito, silenzioso ma inequivocabile, a vivere una profonda esperienza personale del luogo.

Fig. 5/ Nella pagina accanto il sito archeologico di Praça Nova: vista dell'intervento di riconfigurazione dell'immagine delle abitazioni arabe, sospese sulle fondamenta. Il panorama, visibile solo da alcuni punti posti a quota più alta, racconta il sito archeologico nel suo contesto paesaggistico.
(credits: Luigi Corniello)

Musealizzazione del sito archeologico di Praça Nova

Il noto castello di São Jorge, si trova in Portogallo, a Lisbona e ha origine, come centro abitato, nel VII secolo a.C. Questa piccola porzione di città, include il sito archeologico di Praça Nova, testimonianza di una successione di insediamenti fenici, romani e arabi. La musealizzazione dell'area comporta quindi, un'analisi delle stratificazioni che includono la zona delle case islamiche, le rovine del palazzo del XV eXVI secolo e alcuni resti risalenti all'età del ferro. Il progetto di Joao Luìs Carrilho da Graça, datato 2010, riguarda un'azione di tutela delle strutture murarie e dei mosaici, oltre ad un generale allestimento dei ritrovamenti venuti alla luce. L'operazione più significativa messa in opera è la ricostruzione volumetrica delle residenze arabe grazie all'installazione di bianchi volumi che sfiorano le murature antiche, ma rimangono leggermente sollevati, creando un suggestivo effetto visivo che invita alla scoperta e alla comprensione del luogo.

Relazione con la struttura portante

L'area archeologica di Praça Nova presenta diverse stratificazioni con una conseguente varietà di ritrovamenti e testimonaninza di civiltà rinvenute che, per scelta del progettista, corrispondono ad altrettante metodologie di intervento per la musealizzazione dell'area. Il primo elemento che viene percepito è la recinzione: una fascia continua di acciaio

corten che delimita lo spazio, lo circoscrive e diviene copertura di due settori marginali. Si tratta dei punti in cui sono state ritrovate tracce dell'età del ferro e i mosaici del Palazzo costruito nel XV secolo. Per valorizzare questi ultimi è stata posta una superficie riflettente all'intradosso della copertura, in modo da poterne consentirne la completa visione ai visitatori. L'intervento più rilevante è sicuramente la ricostruzione delle abitazioni musulmane del XI secolo che prende forma attraverso bianchi volumi sospesi che consentono di ammirare il basamento originale delle case, riproponendo in alzato, la forma e la dimensione delle costruzioni, così come dovevano apparire nella loro interezza. La nuova struttura, con la realizzazione di pareti bianche che fluttano sulle fondamenta antiche, riproduce gli ambienti della casa: ingresso, atrio, cucina, sala, stanza da letto e patio. Si sovrappone così, alle rovine rimanendo illusoriamente sospesa, creando un'affascinante tensione dovuta a quei pochi centimetri di distancco. Questa scelta progettuale interpreta la visione del tema archeologico dell'architetto portoghese il quale, più che proteggere i resti, vuole proporre nuove spazialità attraverso una lettura critica del luogo e offrire ai visitatori la possibilità di rivivere l'esperienza tridimensionale e dinamica della dimora antica.

Relazione con il contesto e chiusure verticali

L'intervento di Carrilho da Graça si colloca all'interno dell'area del Castello Sao Jorge, ovvero già in una zona storica della città, tutelata e valorizzata e pertanto, un contesto in cui il problema dell'inserimento nello spazio urbano contemporaneo, è già risolto. La superficie dell'intervento, inserita nei giardini del castello antico, è delimitata da una recinzione in acciaio corten: una fascia continua e articolata, che regola gli accessi all'area archeologica, e che racchiude l'allestimento in un atteggiamento

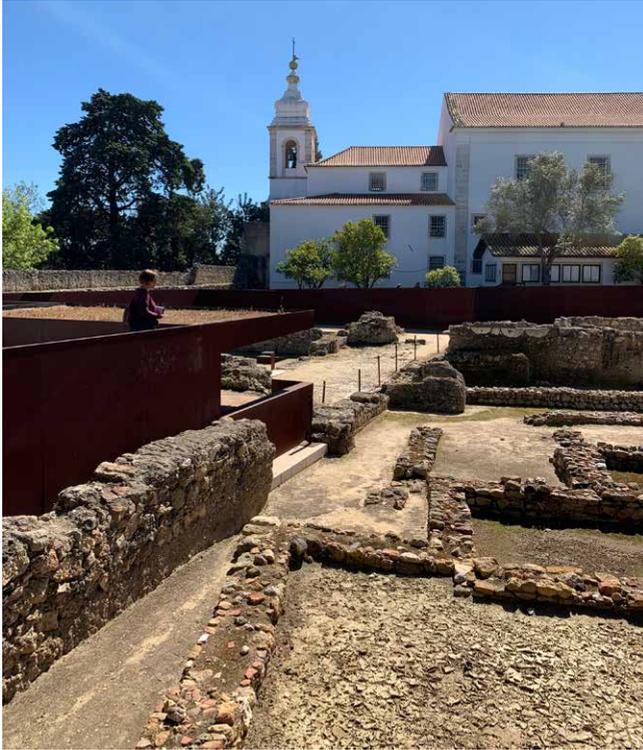



Fig. 6/ Sito archeologico di Praça Nova: area di scavo e percorso per i visitatori, riconoscibile dall'utilizzo distintivo del corten. (credits: Luigi Corniello)

di introspezione che consente la visione da/verso la città solo da alcuni punti posti ad una quota più alta.

Aspetti costruttivi e materici

Guardando la musealizzazione di Praça Nova dall'alto, seguendo il percorso di accesso, si può notare che l'estradosso della copertura è stato realizzato in legno, con sottili doghe di pino rosso della dimensione di 15 mm x 20 mm, che definiscono una superficie perfettamente complanare, senza dislivelli tra struttura e pannelli di chiusura. Lo strato immediatamente inferiore, è realizzato attraverso una struttura metallica di tubolari d'acciaio, a cui sono agganciati dei pannelli in policarbonato semitrasparenti (16 mm di spessore) che costituiscono l'intradosso del solaio di copertura. All'interno degli ambienti riconfigurati, quindi, si percepisce una su-

Fig. 7/ Nella pagina accanto il sito archeologico di Praça Nova: sezione longitudinale e dettaglio del sistema costruttivo.

perficie che lascia parzialmente penetrare la luce e la diffonde in maniera omogenea. Lo smaltimento delle acque, che potrebbe risultare complesso data la perfetta continuità del piano di copertura, avviene nel vuoto risultante tra i due strati, sfruttando l'inclinazione delle lastre interne che convogliano l'acqua in canali di raccolta perimetrali.

Fruizione e percorsi

Nel percorso di visita, la stratificazione caratteristica del sito è resa esplicita attraverso l'utilizzo di diverse tipologie di terreno: la terra color ocra corrisponde al settore islamico, mentre quella scura individua l'età del ferro. Questa distinzione cromatica favorisce la lettura delle sovrapposizioni e i visitatori possono percorrere l'area tramite camminamenti realizzati con pietra basaltica, sperimentando nuove e complesse spazialità. Sono inoltre progettati elementi come scalinate, passaggi e viali, che si alternano con pianerottoli e sedute, per costruire nuovi luoghi percettivi pensati in funzione delle visuali e dei punti di vista che l'architetto vuole far emergere. Oltre all'intenzione di mostrare i resti stratificati delle diverse epoche, con grande capacità e sensibilità critica, Carrilho da Graça assume il ruolo di guida del tempo presente e servendosi di interventi minimalisti, realizzati con elementi e materiali semplici, riesce a creare spazi di grande impatto emozionale, per stimolare l'interazione del visitatore, attraverso la meraviglia e la curiosità.
In questo caso studio, particolarmente significativo, l'esigenza della tutela si combina con quella di realizzare uno spazio complesso da scoprire e da cui sperimentare punti di vista inediti; emblematica la ricostruzione delle abitazioni che ricrea la visione degli ambienti domestici e della corte interna, stimolando la creazione di un immaginario articolato che invita a riflettere, non solo sull'architettura, ma anche sul

Estradosso
in doghe in legno

Pannelli interni
in policarbonato

Struttura di tubolari
in acciaio

Pannelli prefabbricati
per esterni

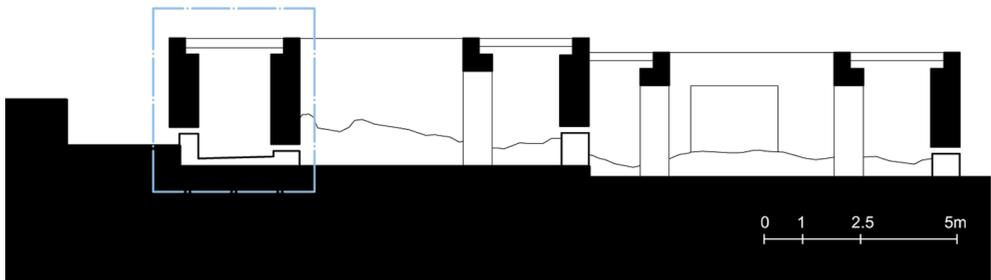
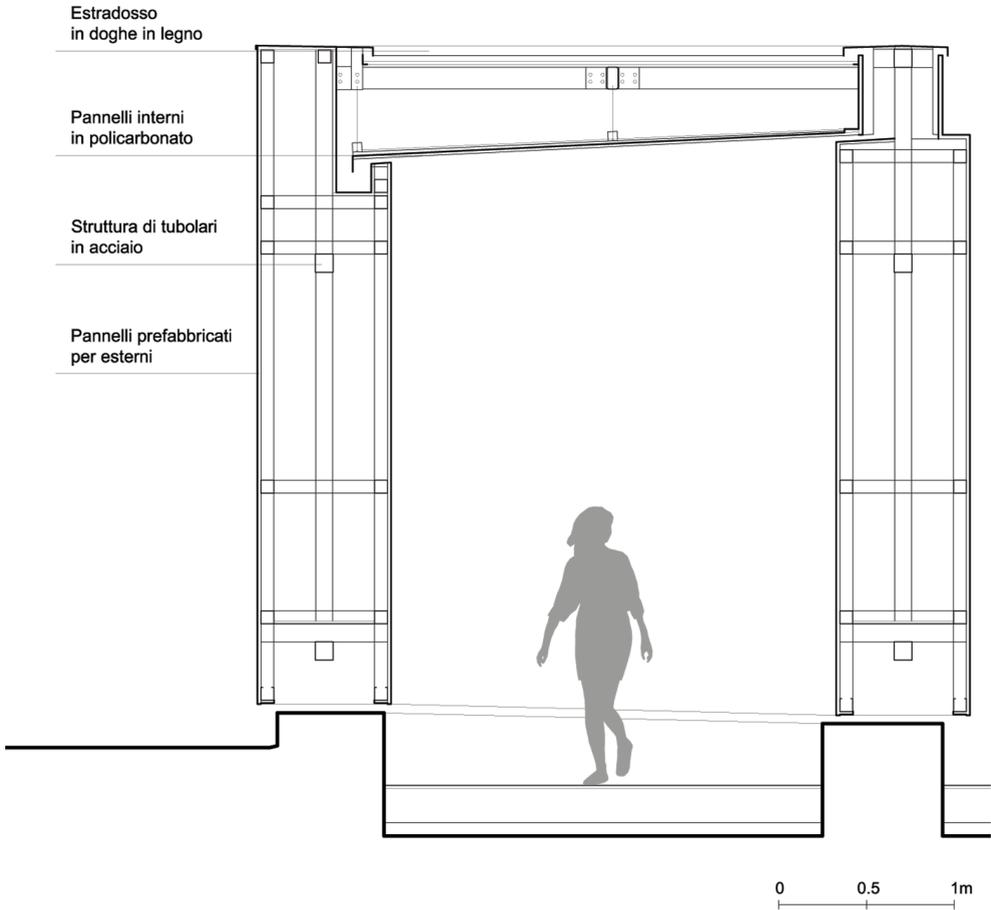
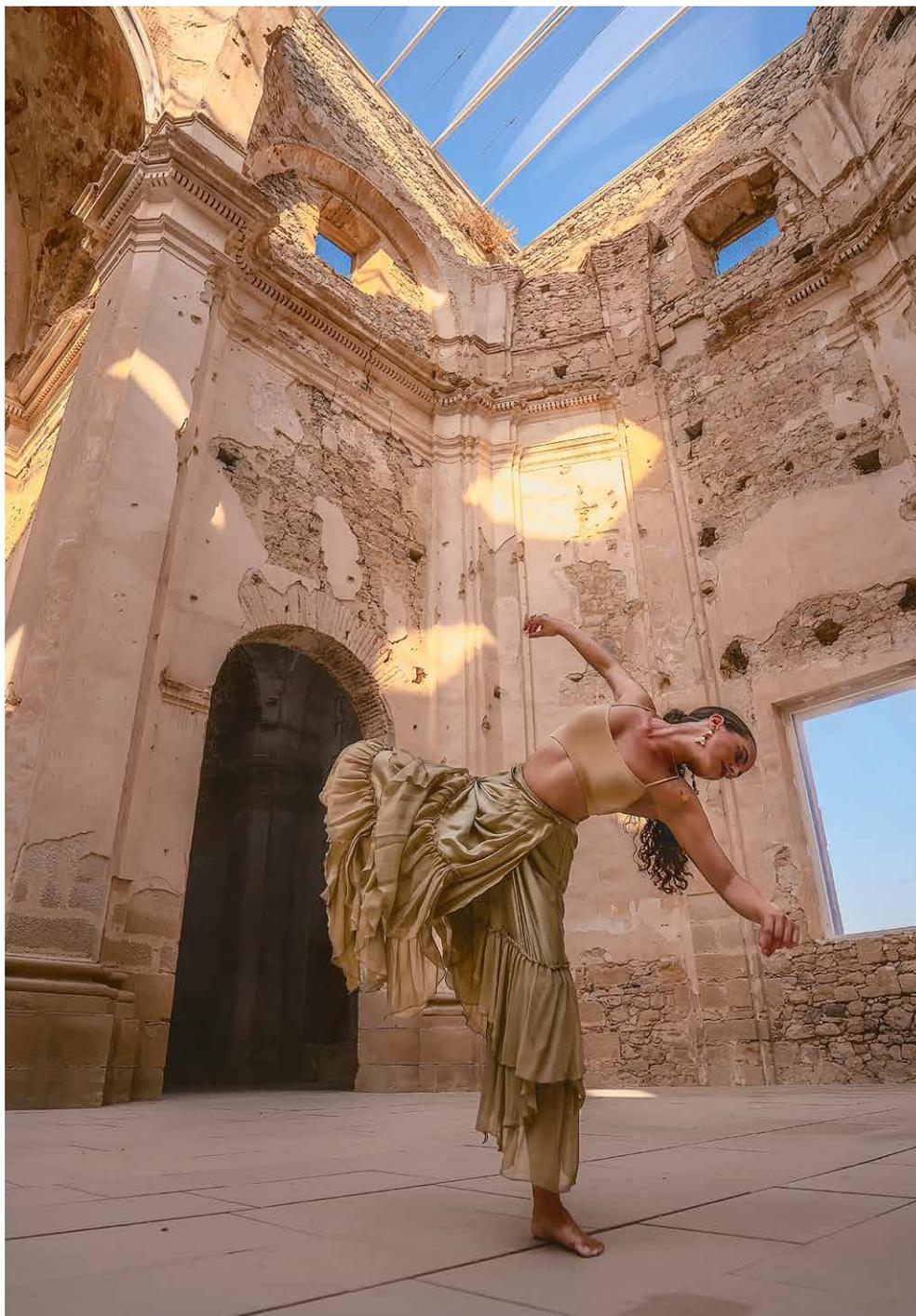
0 0.5 1m

significato e l'utilizzo dello spazio antico. La capacità di saper interpretare il passato si traduce, quindi, in un intervento compositivo basato sulla percezione visiva e cinestetica, progettando, non solo la costruzione fisica delle forme e dei volumi non più presenti, ma anche (e soprattutto) i comportamenti e i movimenti che i fruitori potranno sperimentare durante la visita.

Fig. 8/ Nella pagina accanto l'antica Chiesa di Corbera D'Ebre: immagine scattata durante una performance di danza contemporanea, possibile grazie alla nuova funzione artistica e culturale della chiesa. Sul foto si vede la nuova copertura trasparente che ha reso agibile la struttura.
(credits: cpiconvisuals)

Ristrutturazione dell'antica chiesa di Corbera D'Ebre

La chiesa romanica di San Pedro, sita in Spagna nella città di Corbera d'Ebre, venne costruita a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo e fu uno dei teatri della violenta guerra civile spagnola, combattuta a Terra Alta tra il luglio e il novembre del 1938. Durante la battaglia, il massiccio edificio in stile barocco venne fortemente danneggiato da colpi d'artiglieria che ne devastarono la copertura e parte della struttura portante, rendendo la basilica inutilizzabile e trasformandola in una rovina. Nel 2013, la basilica ha subito un intervento di ristrutturazione sotto la direzione degli architetti Ferran Vizoso e Núria Bordas, che ne hanno riprogettato la copertura, utilizzando materiali leggeri e innovativi. La nuova chiusura orizzontale, quasi completamente trasparente, ha ridefinito l'immagine dell'antico tetto e ha reso nuovamente agibile la struttura, sotto le vesti di un attivo centro culturale.

Relazione con la struttura portante

A causa dei forti danni subiti durante la guerra, la chiesa di San Pedro perse la sua funzione originaria e venne abbandonata in condizione di rudere. Il governo catalano bandì così un concorso pubblico, per convertire la struttura in una sala polifunzionale pubblica, recuperando l'intero complesso e aprendolo alla collettività con scopi culturali e artistici. La

Fig. 9/ Antica chiesa di Corbera D'Ebre: vista interna dell'allestimento realizzato nel 2015 in occasione della "IV Biennal d'Art del Poble Vell de Corbera d'Ebre". (credits: Frisach)

prima operazione prevista nell'intervento, riguardava evidentemente la messa in sicurezza delle strutture murarie, che vennero rinforzate con supporti d'acciaio e tiranti, e successivamente venne installata la leggera copertura trasparente, innestata sulle antiche arcate attraverso un sistema di travi, piastre e tubolari in acciaio, creando un telaio principale ed uno secondario, a supporto dei pannelli trasparenti di copertura.

Relazione con il contesto e chiusure verticali

Il nuovo intervento di copertura è poco percepibile dall'esterno, in quanto le facciate della chiesa hanno mantenuto la loro integrità e fanno apparire l'edificio immutato, sia dalla piazza d'accesso, che dalle immediate vicinanze. L'interno rivela invece la pro-

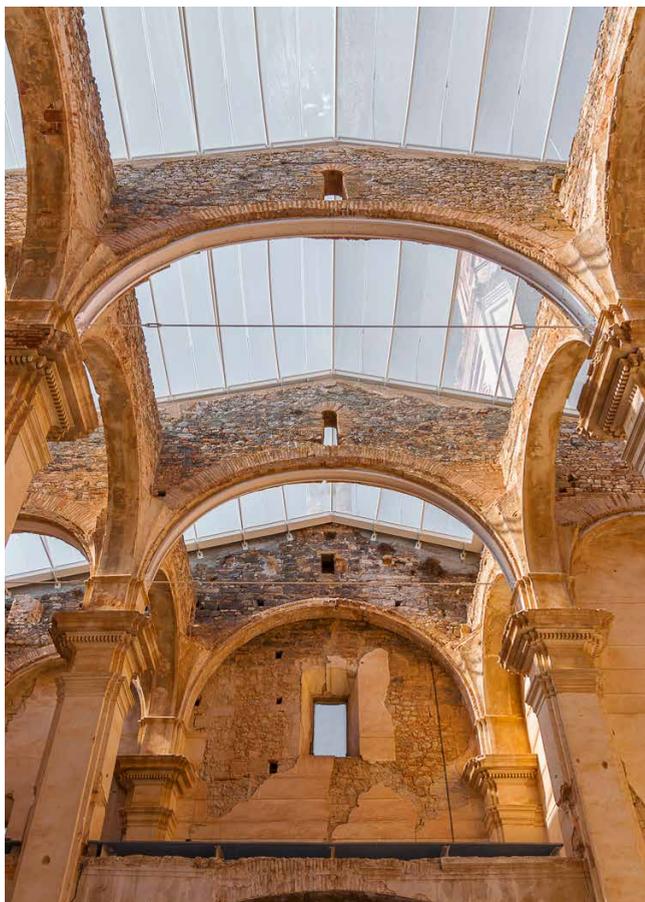
Fig. 10/ Antica chiesa di Corbera D'Ebre: vista interna dell'allestimento realizzato nel 2015 in occasione della "IV Biennal d'Art del Poble Vell de Corbera d'Ebre". (credits: Frisach)

fonda trasformazione subita, con la definizione di uno spazio completamente nuovo, contemporaneo, anche se sostanzialmente inalterato nella forma e nella dimensione: il rapporto con il contesto si esplicita quindi nella relazione col cielo. La luce zenitale travolge le navate e congela la memoria della sofferenza legata al conflitto, ma allo stesso tempo ridona vita all'edificio, destinato alla collettività per la pubblica fruizione, in una veste nuova e particolarmente adatta ad ospitare esposizioni ed eventi.

Aspetti costruttivi e materici

La criticità data dalla grande assenza del tetto, è risolta dagli architetti spagnoli con la messa in opera di una sottile copertura trasparente, che si adagia delicatamente sulla pesante struttura di pietra, permettendo alla luce naturale di penetrare all'interno dello spazio basilicale. Sulla muratura originale della chiesa sono fissate delle piastre d'acciaio, a cui è sovrapposta una struttura principale di profili che seguono il perimetro dell'edificio e il tracciato delle volte. Su

Fig. 11/ Antica chiesa di Corbera D'Ebre: vista interna rivolta verso la copertura trasparente che ripropone l'immagine del tetto distrutto durante la guerra civile spagnola (credits: Antonio Sanclemente).

Fig. 12/ Nella pagina accanto l'antica chiesa di Corbera D'Ebre: sezione trasversale descrittiva della relazione tra antica struttura e nuova copertura.

questa si innesta un'orditura secondaria di tubolari a sezione circolare che sostengono una doppia membrana di ETFE, chiusura effettiva del sistema.

Fruizione e percorsi

Il restauro della chiesa, quale icona della città, ha apportato una profonda trasformazione funzionale e percettiva: da edificio religioso a sala pubblica destinata alla comunità. Questa nuova veste vede lo spazio della navata trattato come un grande open space, privo di percorsi preordinati, completamente fruibile in ogni direzione e adattabile a diverse attività collettive. L'accesso rimane quello origina-

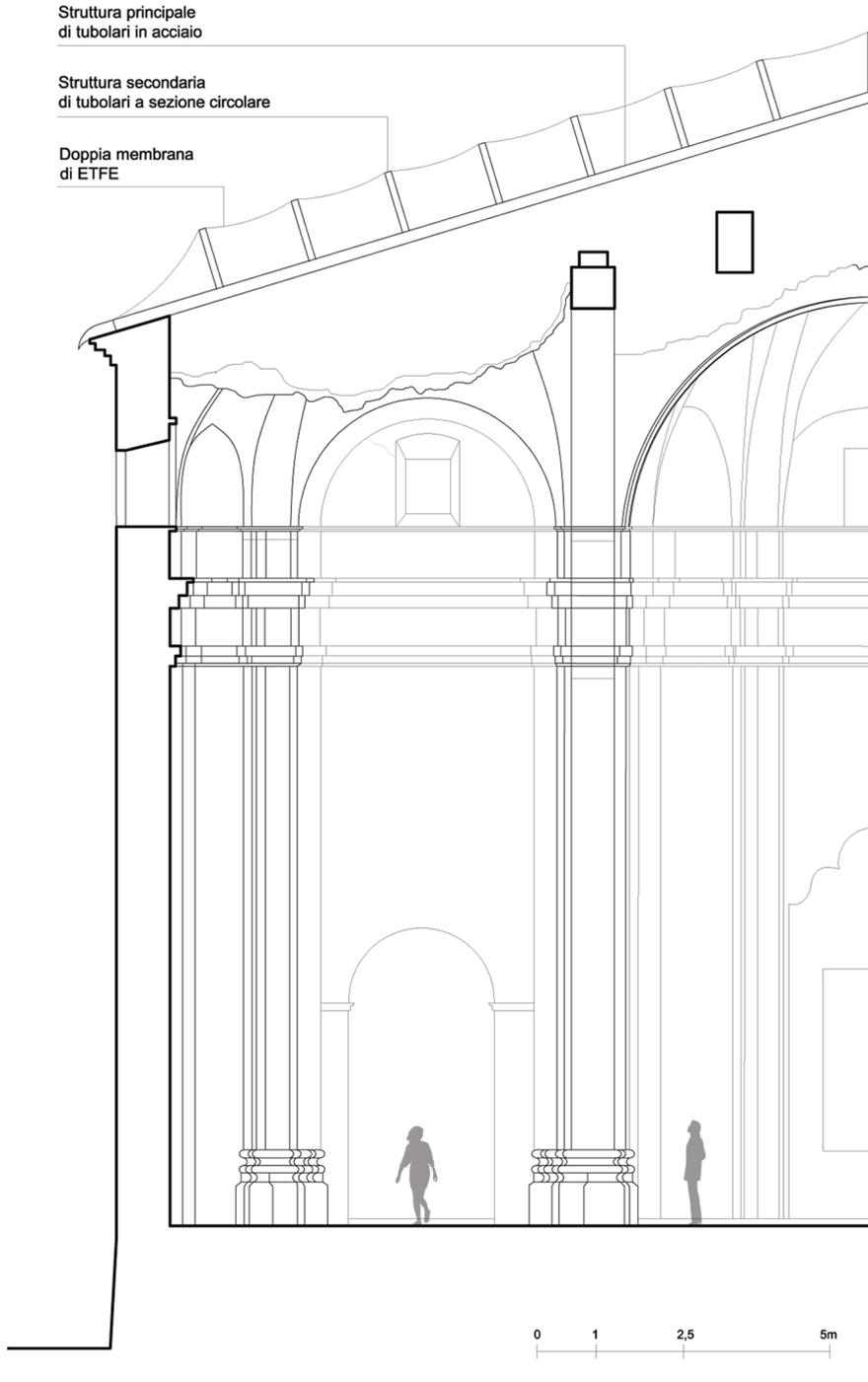
Struttura principale
di tubolari in acciaio
Struttura secondaria
di tubolari a sezione circolare
Doppia membrana
di ETFE
0
1
2,5
5m

rio, in linea con l’intenzione progettuale iniziale che fortemente ha portato avanti l’obiettivo di preservare l’equilibrio tra esterno e interno, tra architettura e città, tra natura e costruzione. La percezione di essere ancora “fuori”, una volta entrati in quella che un tempo era una chiesa, doveva essere tradotta in un’immagine carica di significato: la luce, i suoni, la brezza che riescono tutt’oggi ad attraversare l’edificio, mantengono viva la sensazione di essere in continuità con lo spazio urbano.

Fig. 13/ Nella pagina accanto l’area archeologica di San Paolo Fuori le Mura: riconfigurazione dell’immagine del portico nell’allestimento ipogeo (2020).

Allestimento dell’area archeologica di San Paolo fuori le mura

Durante i lavori di scavo effettuati tra il 2007 e il 2009 per la costruzione di un nuovo edificio di servizio alla Basilica di San Paolo a Roma, è emerso, nell’area dell’orto dell’abbazia, un complesso di reperti altomedievali, tra cui un’area di cantieri edili riferibile ad un lungo periodo dall’VIII al XV secolo (vasche per la preparazione della malta, marmi pronti per essere cotti, una calcara). Oltre a questo sono state ritrovate tracce di ambienti ritenuti collettivi, appartenenti ad un monastero e i resti del ‘porticus sancti Pauli’ che dalla città conduceva al sepolcro di Paolo, a somiglianza di analoghe strutture che segnavano il percorso verso la tomba di Pietro e verso quella di Lorenzo (databile all’VIII sec.). In seguito a queste nuove interessanti scoperte, nel 2018 è stato inaugurato il nuovo allestimento ipogeo, risultato di un complesso progetto di conservazione, restauro e valorizzazione che ha visto la collaborazione interdisciplinare di diverse istituzioni tra cui i Musei Vaticani, il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana e la scuola di specializzazione in beni architettonici e del paesaggio dell’Università di Roma “La Sapienza”. Il coordinamento dei diversi gruppi di lavoro è stato portato avanti sotto la direzione scientifica di Lucrezia Spera, Umberto Utro, Alessandro Vella, Daniela

Esposito e Giovanni Bulian, a cui si deve la concezione della nuova sala museale a protezione delle rovine, l'allestimento dei reperti marmorei, l'illuminazione dello spazio archeologico e lo splendido intervento di reintegrazione dell'immagine del portico, attraverso un sistema non invasivo e reversibile.

Relazione con la struttura portante

Le evidenze monumentali nell'area archeologica di San Paolo, il ritrovamento del grande monastero e l'insieme degli edifici (residenze e servizi per i pellegrini), sono state protette grazie alla costruzione di in una nuova struttura di servizi al turismo. Attraverso una scala a doppia rampa si accede alla sala ipogea, costruita con un telaio in cemento armato dato da una struttura di pilastri puntuali di forma circolare, collocati in parte lungo il perimetro e in parte lungo due filari, all'intero dello spazio archeologico, senza mai intercettare i ritrovamenti antichi. L'ambito dell'allestimento, che interessa maggiormente le riflessioni che si vanno proponendo, è la riconfigurazione dell'immagine del porticato. Le singole colonne sono, infatti, restituite in una maniera quasi eterea, attraverso il posizionamento di filamenti bianchi al di sopra dei piedistalli che costituiscono tutto quello che concretamente rimane oggi. Mancando completamente il fusto, al di sopra di ogni basamento, è stato agganciato alla copertura un sistema circolare metallico che sorregge i fili che ridisegnano il volume cilindrico. La scelta di posizionare gli elementi sospesi al di sopra delle vestigia risulta essere una decisione conservativa e compositiva ottimale, perfettamente rispondente all'esigenza di reversibilità e di tutela del ritrovamento.

Relazione con il contesto e chiusure verticali

La sala espositiva è sottoposta rispetto al piano di calpestio urbano e le chiusure, completamente opa-

Fig. 14/ Area archeologica di San Paolo Fuori le Mura: dettaglio dell’allestimento dei reperti in situ (2020).

che, non consentono di creare una relazione con il contesto esterno. Questa caratteristica, in questo caso, aiuta il visitatore ad entrare in una dimensione spaziale e temporale, avulsa dalla realtà circostante, per poter concentrare la propria attenzione sull’esperienza museale. L’elemento di maggior rilievo, anche grazie alle scelte illuminotecniche, è proprio il portico, che pur essendo posizionato in fondo alla sala, risalta nel campo visivo e crea una forte azione di attrattività.

Aspetti costruttivi e materici

La struttura portante della nuova sala è realizzata in cemento armato verniciato di nero, così come tutti gli elementi verticali, probabilmente con l’intenzione di enfatizzare il progetto d’illuminazione; i percorsi sono passerelle in acciaio, legno e, in alcuni punti, vetro. La superficie non calpestabile è ricoperta di ghiaia naturale, che crea una trama omogenea

Fig. 15/ Nella pagina accanto un particolare della ricostruzione della colonna che sfiora il basamento originale senza intaccarlo, creando una continuità visiva, ma non fisica (2020).

e che può facilmente essere utilizzata cone fondo per esporre elementi architettonici importanti, quali sezioni di colonne, marmi e capitelli.

Fruizione e percorsi

L'allestimento consente di muoversi all'interno dello spazio archeologico in modo personale, senza condizionamenti e con uno spirito di scoperta; questa scelta dei progettisti, che non indicano una direzione precisa, lascia i fruitori liberi di esplorare lo spazio, privilegiando i punti di vista più interessanti. I percorsi sono realizzati con l'impiego di passerelle in legno e ferro, che poggiano, attraverso piccoli sostegni metallici, sul piano dello scavo; questi risultano leggermente sollevati, ma consentono di avere una visuale dello spazio ad una quota molto simile a quella originaria. L'area del portico è osservabile da una distanza ravvicinata, ma non è possibile attraversalo e muoversi tra le colonne, probabilmente per preservare i basamenti e i piedistalli riportati alla luce. L'esperienza visiva del colonnato, che diventa subito riconoscibile, consente una relazione diretta con il pubblico, ottenendo una continuità tra spazio antico e percezione individuale. L'attenzione dei visitatori è infatti attratta dalla ricostruzione dei volumi circolari delle colonne del portico dell'VIII secolo, attraverso fili bianchi illuminati, che genera l'immaginario dell'antica struttura colonnata (che costituiva un monumentale passaggio coperto per i pellegrini che si recavano nella basilica) nella complessità del suo significato, religioso e culturale. L'illuminazione svolge un ruolo molto rilevante, esaltando la relazione tra l'antico e il moderno attraverso efficaci effetti chiaroscurali e sfruttando le ombre, che offrono immagini mutevoli e che si affievoliscono alla visione con il progressivo allontanarsi dalla sorgente luminosa, che, in questo caso, coincide con centro di proiezione dell'immagine.

4
Musei sulle rovine

L'approccio volto a costruire musei sulle rovine, è mosso dall'intenzione di coniugare l'esigenza di tutela, con l'occasione di allestire i reperti in situ, evitandone la dislocazione. Esistono numerose declinazioni di questa tipologia architettonica che, in alcuni casi, ha portato alla realizzazione di volumi che inglobano lo scavo in strutture opache (come l'intervento di Zumthor a Coira o la domus dell'Ortaglia di Brescia); in altri, invece, ha previsto la realizzazione di chiusure che garantiscano la tutela e la continuità visiva attraverso l'impiego di teche vetrate (come nel museo di Jean Nouvel a Périgueux)[1]. Questi approcci propongono uno sguardo rivolto al "paesaggio archeologico" mirato all'interpretazione dell'insieme della nuova architettura in relazione al territorio.

Protezione dell'insediamento romano di Coira

Curia, nell'Itinerarium Antonini del III sec. d.C. è la prima menzione della città di Coira, antico insedia-

Fig. 1/ Nella pagina accanto l'intervento di protezione dell'insediamento romano di Coira: vista dello spazio interno, con il rivestimento ligneo e uno dei grandi lucernai che illuminano i padiglioni. (credits: Tim Brown Architecture)

1 Ruggieri Tricoli, 2007.

Fig. 2/ Intervento di protezione dell'insediamento romano di Coira: vista dell'allestimento dello spazio interno e l'esposizione dei reperti.
(credits: Tim Brown Architecture)

mento civile romano in Svizzera e di cui, grazie ai padiglioni ideati da Zumthor, sono sottoposte a protezione due domus. L'architetto svizzero progetta la struttura tra il 1985 e il 1986 partendo dall'esigenza di coprire i resti romani e di proteggerli dalla pioggia e dalla neve, con una struttura in grado di garantire l'areazione e il giusto comfort ai visitatori. Il piccolo museo è chiuso da un involucro di lamelle in legno che definiscono un volume opaco, non permeabile alla vista. La tipologia architettonica è la cosidetta "a padiglione", adibita a spazio museale col fine di conservare le strutture murarie, i frammenti di una pavimentazione, vari oggetti domestici e un dipinto murale, esposto su di un pannello verticale.

Relazione con la struttura portante

Il padiglione è costituito da tre volumi che definiscono una struttura chiusa, in cui gli elementi in legno e acciaio sono combinati in una costruzione di assoluta contemporaneità. Il sistema portante, realizzato in legno lamellare, è composto da un telaio rigido su cui è fissato il rivestimento esterno. Questo scheletro, ben visibile dall'interno, avvolge i ritrovamenti senza mai intercettarli e collocandosi con attenzione sempre al di fuori del perimetro dello scavo. Il volume ripropone la forma dell'antico impianto

e gli appoggi sono disposti in maniera non invasiva, senza punti di contatto con le vestigia. L'intero sistema progettato da Zumthor si definisce in maniera introspettiva, dedicando grande attenzione al ritrovamento e ai reperti riportati alla luce, conservati in situ in piccole teche di vetro. Appare evidente che nella realizzazione di questo edificio non è stata dimenticata la funzione principale di protezione dell'archeologia, coerentemente con il pensiero di Zumthor, secondo cui il processo di appropriazione del luogo quale "contenitore di storia" ha motivazioni più profonde dell'intelletto stesso.

Relazione con il contesto e chiusure verticali

La pelle dell'edificio è costituita da lamelle in legno grezzo, che richiamano la tradizione locale, quasi una reinterpretazione contemporanea delle metodologie costruttive dell'architettura alpina in legno. La modernità della tecnica si manifesta attraverso la smaterializzazione della facciata, che non è data da una superficie compatta, ma da pannelli composti dall'assemblaggio di assi sottili leggermente distanziate tra loro, lasciando penetrare luce e aria. Questo effetto, percebile solo dall'interno e di notte, quando entra in funzione l'illuminazione artificiale, nega la prima impressione di impenetrabilità, rendendo meno netta la distinzione tra esterno e interno. Una tale composizione delle pareti definisce un'inaspettata luminosità diffusa, mentre di sera, la luce interna rivela la trasparenza dei volumi, evidenziando come solo il basamento sia effettivamente compatto grazie al rivestimento metallico nero.

Aspetti costruttivi e materici

La copertura è costituita da un doppio reticolo in legno e acciaio, realizzato con lo stesso sistema del resto della struttura. L'ultimo strato è composto da pannelli di lamiera in cui sono inseriti tre ampi lucer-

Fig. 3/ Protezione dell'insediamento romano di Coira: dettaglio del percorso in metallo e della scala. (credits: Tim Brown Architecture)

Fig. 4/ Nella pagina accanto un dettaglio dell'accesso al piccolo museo, che avviene attarverso una scala leggermente sollevata dalla quota del suolo.
(credits: Tim Brown Architecture)

nai quadrangolari molto profondi, anch'essi in acciaio nero, come il basamento. Questo sistema consente di avere una notevole luce zenitale, che rende particolarmente suggestiva la percezione interna dello spazio. Tutti i percorsi sono realizzati con un materiale in antitesi con il resto: la natura metallica dell'ingresso e dei collegamenti fra i tre cubi lignei sono concepiti come eccezione materica, così come i lucernai e le due vetrate, che seguono lo stesso principio. "Dapprima pensare l'edificio come fosse una massa d'ombra e solo in un secondo tempo, come in un processo di scavo, mettere le luci, far filtrare la luce nell'oscurità. [...] Il secondo procedimento consiste nel sistemare consapevolmente i materiali e le superfici in una certa luce. Poi bisogna guardare come riflettono i materiali e a quel punto si scelgono per creare un insieme coerente"[2].

Fruizione e percorsi

Nel padiglione il percorso di visita è costituito da una passerella d'acciaio che attraversa l'intera struttura, invertendo la direzione originaria di accesso alle abitazioni: nella posizione in cui erano collocate le porte di ingresso alle domus, ora sono presenti

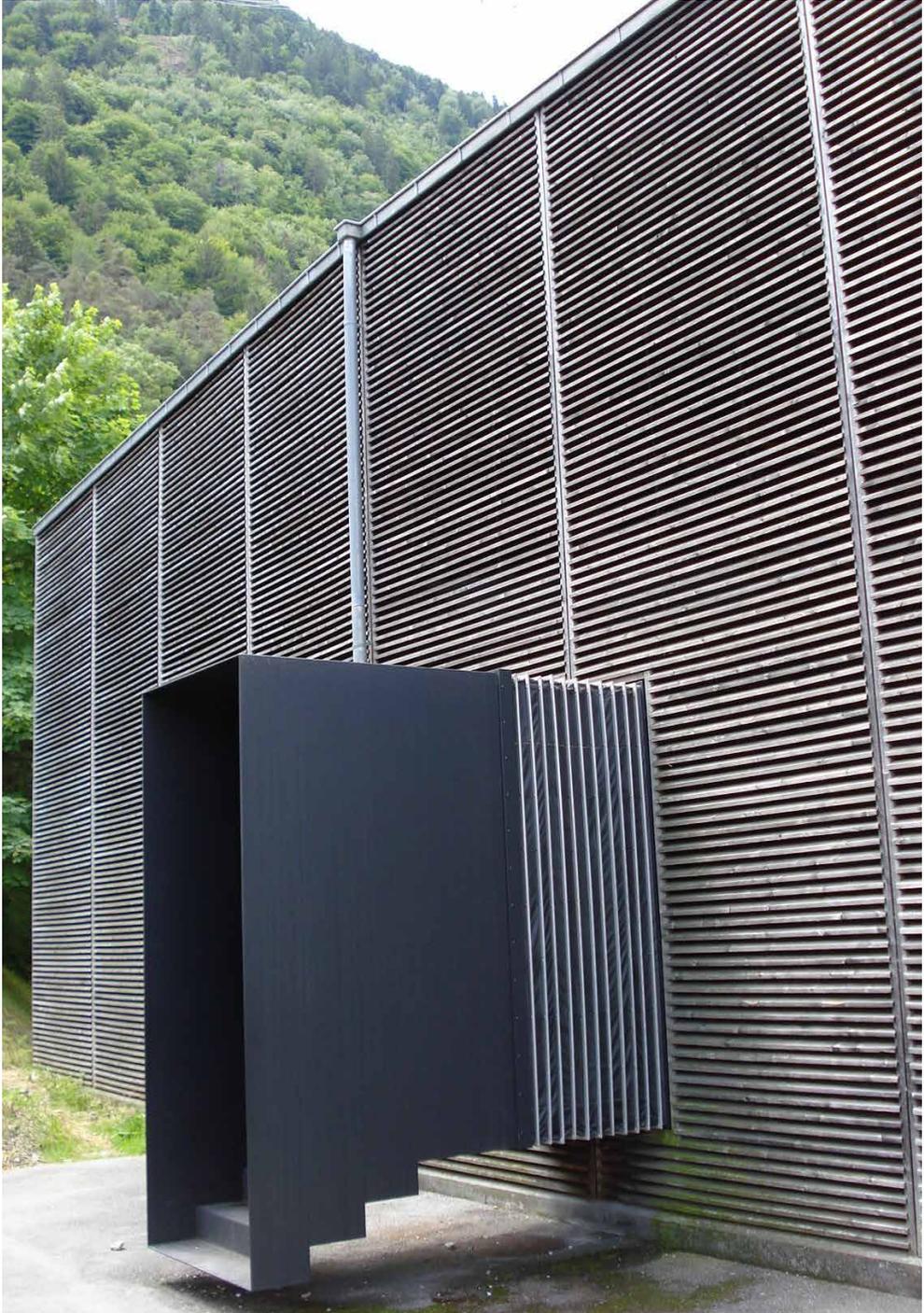
2 Zumthor P., 2007, p. 59.

due vetrate, con grandi cornici di acciaio nero, che costituiscono le uniche aperture che consentono ai visitatori di traguardare l'interno del museo dalla strada. L'attuale accesso al padiglione espositivo è posto parallelamente alla via, in modo da avere avanti un piccolo slargo. L'entrata vera e propria si delinea come un volume aggettante dalla parete e sagomato da tre gradini, sollevati da terra, esaltando così il distacco tra il suolo e gli elementi architettonici. Varcata la soglia, il percorso appare lineare e procedendo nella visita, gradualmente si scoprono due scale laterali che portano alla quota dello scavo.

Fig. 5/ Nella pagina accanto il Museo gallo-romano di Vesunna: vista dell'esterno, dal lato dell'ingresso, con i ritrovamenti che proseguono oltre il museo e la casa Taillefer, poco al di sotto della grande copertura piana (2014).

Museo gallo-romano di Vesunna

L'attuale *ville de Périgueux*, piccola cittadina della Francia sud-orientale, venne fondata intorno al 16 a.C. e visse tre secoli di prosperità con il nome di Vesunna. Nel museo gallo-romano, progettato da Jean Nouvel e inaugurato nel 2003, sono custoditi i ritrovamenti di due domus sovrapposte risalenti al I secolo, testimonianza dell'antico insediamento. La struttura contemporanea è sorretta da un sistema portante su pilastri puntuali a base circolare e definisce una teca vetrata di protezione delle rovine e che consente l'esposizione dei reperti archeologici, degli affreschi e di quel che rimane dell'antica pavimentazione.

Relazione con la struttura portante

L'intervento di salvaguardia del complesso trova espressione in una grande copertura piana; sorretta da pilastri di acciaio alti nove metri, la struttura aggetta ben oltre le pareti vetrate, per consentire una parziale protezione anche delle murature presenti all'esterno del museo. La scelta compositiva di lasciare al di fuori dell'area protetta parte dei ritrovamenti, invita alla possibilità di continuare gli scavi, evidentemente incompleti; infatti, le rovine si trovano ad una quota inferiore rispetto al resto del

Fig. 6/ Nella pagina accanto il museo gallo-romano di Vesunna: vista dell'interno, con dettaglio della struttura portante in pilastri di acciaio, che circonda i ritrovamenti, e delle passerelle in metallo e legno che attraversano l'area archeologica (2014).

parco e presumibilmente proseguono ancora per diversi metri al di sotto del calpestio pubblico. Il museo archeologico costituisce il punto d'arrivo di una *promenade* nell'antico quartiere gallo-romano, in cui sono ancora visibili la torre, cella di un grande santuario, e l'anfiteatro ellittico, che poteva ospitare fino a ventimila spettatori. Immediatamente al di fuori di una delle vetrate, si trova la casa Taillefer, del XVIII secolo, luogo di lavoro del primo archeologo degli scavi di Périgueux. Interessante è la tensione che si viene a creare tra la casa e l'aggetto della copertura che si sovrappone all'abitazione, ma senza entrarvi in contatto, rimanendo sospesa ad una distanza di pochi centimetri, quasi a voler ribadire la relazione non invasiva che il museo vuole mantenere con l'intorno. La copertura archeologica genera sempre un confronto tra antico e moderno, una discontinuità tra due sistemi. In questo caso, il telaio costituito da quattordici pilastri d'acciaio, si colloca al di fuori delle antiche murature, senza intercettarle mai. Il grande tetto ripropone all'intradosso la planimetria della domus che viene ridisegnata con colori diversi per distinguere le successive costruzioni, offrendo così la possibilità di leggere la sovrapposizione per parti che ha generato il processo stratigrafico.

Relazione con il contesto e chiusure verticali

Il Museo di Vesunna è costituito da una struttura completamente chiusa, garantendo ottimali condizioni termoigrometriche, ai fini della protezione e conservazione dello scavo e, allo stesso tempo, mantiene la continuità visiva con l'intorno essendo trasparente in quasi tutto il perimento. L'architettura si delinea, quindi, come un classico esempio della tipologia definita "teca archeologica" ovvero una sovrapposizione permeabile allo sguardo, ma che fisicamente delimita, distingue e valorizza il sito. Due

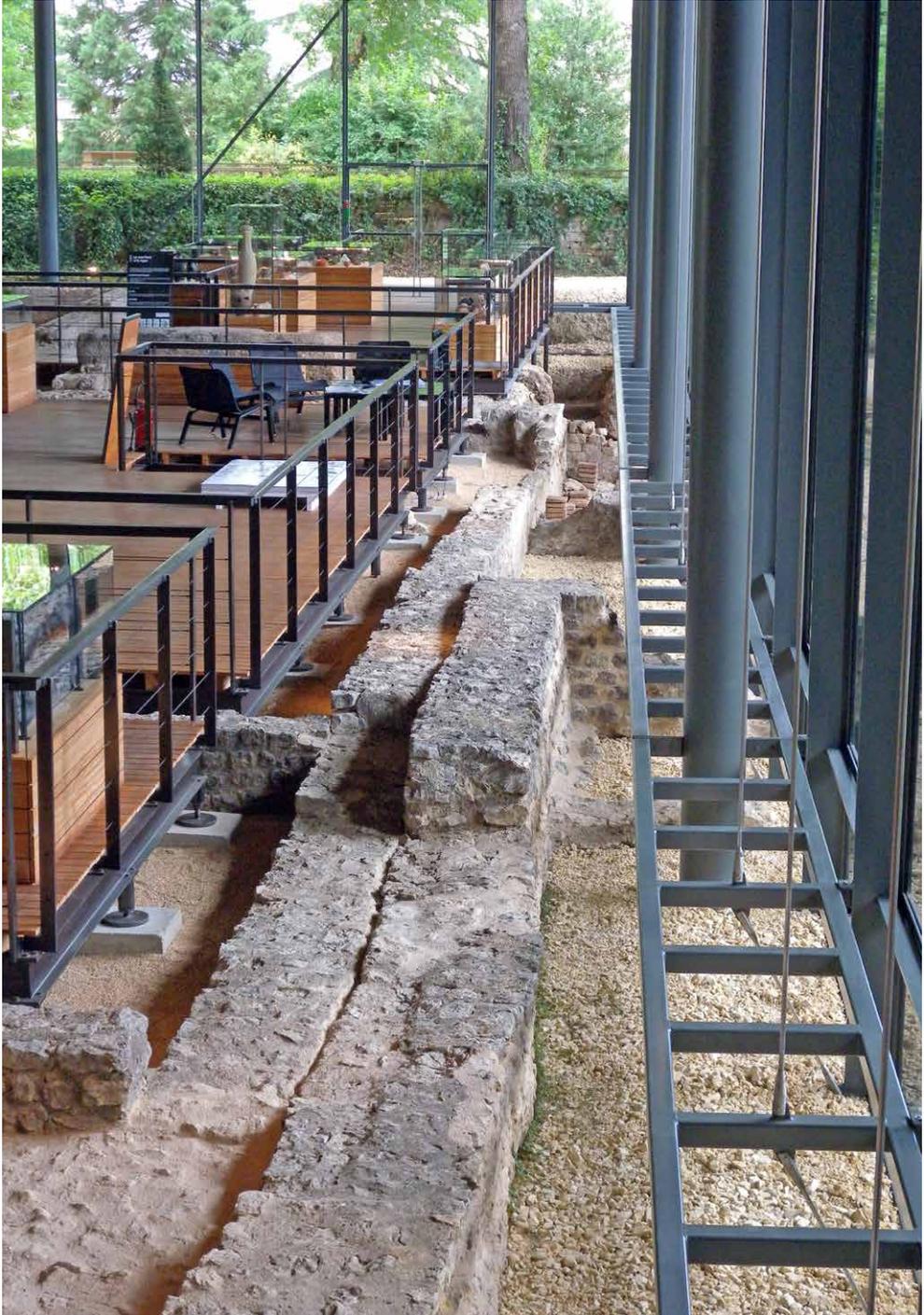



Fig. 7/ Museo Gallo-Romano di Vesunna: vista dell'interno, con i grandi prospetti vetrati rivolti verso il parco urbano (2014).

imponenti prospetti vetrati affacciano all'interno di un "giardino archeologico" che con un meraviglioso percorso, rivela un complesso piuttosto ampio, che include la Torre di Vesunna e altre testimonianze storiche della crescita urbana della cittadina. Un unico fronte, anch'esso trasparente, si relaziona direttamente con la strada (rue Claude Bernard) e permette di traguardare oltre la parete del museo, ammirando così immediatamente la domus o addirittura superandola con lo sguardo, fino a percepire la prosecuzione del parco oltre il museo.
Obiettivo della nuova architettura è ridefinire il sito attraverso un volume, dando rilievo alla musealizzazione dell'area archeologica, senza imporre un'incongruenza nel paesaggio urbano, ma proponendo la rivalutazione dello spazio mantenendo la continuità visiva. La funzione protettiva e quella espositiva si fondono, il rapporto tra scavo e contesto circostan-

Fig. 8/ Museo Gallo-Romano di Vesunna: vista dell'esterno, in cui è ben visibile l'aggetto della copertura rispetto ai grandi prospetti vetrati (2014).

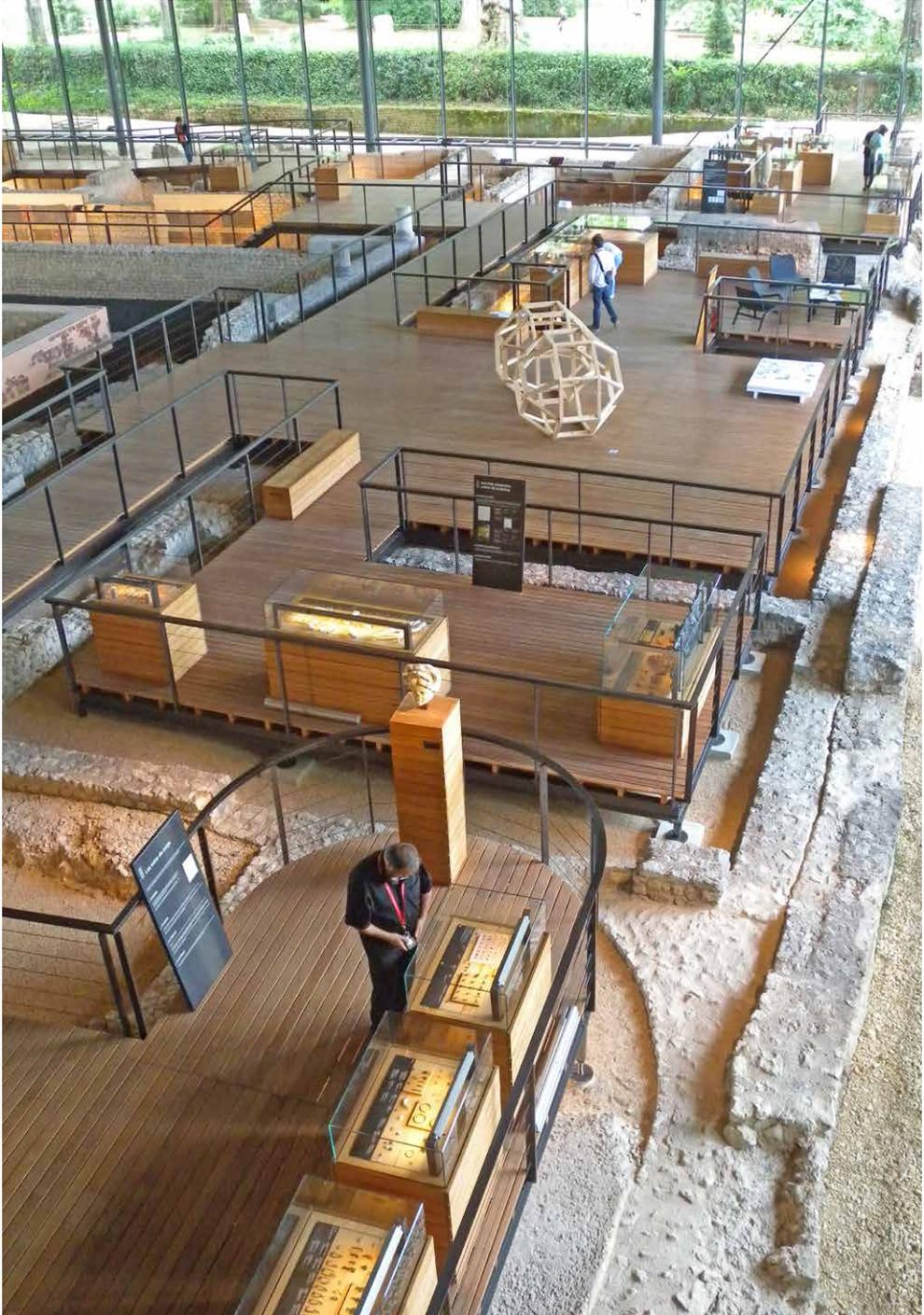
te viene enfatizzato dalla struttura stessa, che consente un continuo rimando tra le memorie storiche e la città odierna. Il progetto accende il dialogo tra le materie contemporanee e quelle antiche, riappropriandosi di luoghi significativi che hanno segnato la storia del sito. L'intervento di Jean Nouvel studia le visuali, le strade, la vegetazione, i percorsi, le facciate delle case che descrivono il luogo dei ritrovamenti e li rende parte del progetto. La riorganizzazione dello spazio urbano successivamente alla campagna di scavo, non può prescindere dal contesto consolidato in cui si trova. L'approccio progettuale si basa principalmente su valutazioni sensibili legate alla visualità "da e verso" la città e sulla ridefinizione dei confini: il doppio muro di cemento, le ampie vetra-

Fig. 9/ Nella pagina accanto il museo Gallo-Romano di Vesunna: vista dell'interno, con le apposite aree espositive (2014).

te, i filari d'alberi ricollocati all'esterno, diventano quindi rappresentazione della sensibile lettura che l'architetto restituisce al sito nella sua complessità. Lo stesso Nouvel suggerisce le coordinate di piena comprensione del progetto, secondo cui i resti di architetture dimenticate sopra e attorno alle nostre città, accumulazioni di qualche decennio, ci permettono di collocare l'importanza delle civilità perdute e delle vestigia che oggi si leggono principalmente come delle vere radici piuttosto che come semplici tracce.

Fruizione e percorsi

Per accedere al museo, si attraversa una piccola corte, un atrio quadrangolare al cui centro è alloggiata una quercia centenaria. Da qui si è immessi nell'unico settore opaco della struttura, realizzato in cemento a vista: un blocco che racchiude tutti i servizi, tra cui la biglietteria, il guardaroba, il bookshop ed i collegamenti verticali. Per iniziare la visita, si raggiunge il piano superiore da cui è possibile distinguere due ballatoi, disposti a quote diverse e che consentono la visione complessiva della domus dall'alto, offrendo un punto di vista totale sui reperti ritrovati in situ. Il percorso quindi accompagna il visitatore, prevedendo prima la visita da una quota alta, per poi discendere attraverso una scala d'acciaio nel secondo ballatoio, anch'esso destinato all'esposizione di ricostruzioni della villa e della città, rese attraverso plastici e grafici. Proseguendo il percorso, si arriva finalmente all'altezza dello scavo, reso accessibile e visitabile attraverso leggere passerelle lignee, sostenute da sottili appoggi metallici, che con attenzione oltrepassano le murature senza intercettarle. Il tragitto risulta essere molto dinamico, in quanto sono frequenti delle aree più ampie, utilizzate per disporre opere d'arte contemporanea e di design, unendo l'esposizione archeologica a quella moderna.

Fig. 10/ Nella pagina accanto la-Domus dell'Ortaglia: vista aerea della piazza, dell'edificio e della copertura su cui è riportata la rappresentazione della planimetria originiaria.
(credits: Progetto e DL - GTRF Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni Architetti Associati)

Musealizzazione delle Domus dell'Ortaglia

L'area archeologica dell'Ortaglia completa e integra il Museo di Santa Giulia, museo della città di Brescia e comprende i ritrovamenti archeologici rinvenuti durante le campagne di scavo effettuate negli anni Sessanta e completate nel 2001. Durante queste indagini è stato riportato alla luce parte di un quartiere residenziale romano con due differenti abitazioni, la Domus di Dioniso e la Domus delle Fontane, case romane ricche di apparati musivi e affreschi parietali, a cui si aggiungono spazi destinati a hortus e viridarium.
Gli architetti Tortelli e Frassoni hanno prima curato la direzione lavori degli scavi e in seguito, nel 2003, hanno progettato e realizzato il nuovo volume a protezione dei ritrovamenti, la risistemazione della piazza e l'esposizione dei reperti in situ.

Relazione con la struttura portante

Il nuovo edificio museale nasce dall'esigenza di proteggere i ritrovamenti rinvenuti nel giardino del complesso monastico di Santa Giulia e di collegare il nuovo spazio, con il preesistente museo. Per questo, la nuova costruzione si presenta come un volume dalla geometria essenziale in pietra arenaria grigia, la stessa impiegata per lastricare le strade e i cortili dei palazzi sorti sui resti della città romana, mantenendo una continuità cromatica e di linguaggio, architettonico e visivo, con l'immediato intorno. La struttura portante è costituita da un'ossatura, non visibile dall'interno, grazie ad un rivestimento in acciaio; in partciolare, un complesso sistema modulare a travi reticolari incrociate costituisce la piastra di copertura che non necessita di pilastri centrali e consente di avere uno spazio libero che sorvola le vestigia. Il sistema murario è continuo e racchiude l'area di scavo, collocandosi all'esterno del perimetro del ritrovamento, senza mai intercettarlo.

Fig. 11/ Domus dell'Ortaglia: fronte sud che mostra l'unica grande apertura rivolta verso il parco archeologico.
(credits: Progetto e DL - GTRF Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni Architetti Associati)

Fig. 12/ Nella pagina accanto la Domus dell'Ortaglia: vista interna delle rovine sottoposte a protezione e dell'unica grande vetrata rivolta verso l'hortus e il viridarium esterni, progettati a scopo didattico intorno al volume, con la messa a dimora di essenze arboree tipiche dei giardini urbani romani.
(credits: Progetto e DL - GTRF Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni Architetti Associati)

Relazione con il contesto e chiusure verticali

Il volume realizzato dagli architetti Tortelli e Frassoni è caratterizzato da murature piene, quasi prive di aperture, collocandosi rispetto al contesto circostante in maniera introspettiva e severa, manifestando i caratteri linguistici propri dell'allestimento museale contemporaneo. È presente un' unica grande vetrata, di forma quadrata, che mette in relazione l'interno con l'esterno e permette di rapportarsi con il parco archeologico e le vicine mura augustee. Lo spazio esterno è allestito in funzione del sito archeologico e crea un forte legame col paesaggio circostante, mentre le chiusure verticali creano una rottura con il contesto in favore di un allestimento concentrato sui ritrovamenti che sono valorizzati dall'illuminazione artficiale e dalla ricerca cromatica di pareti e percorsi.

Aspetti costruttivi e materici

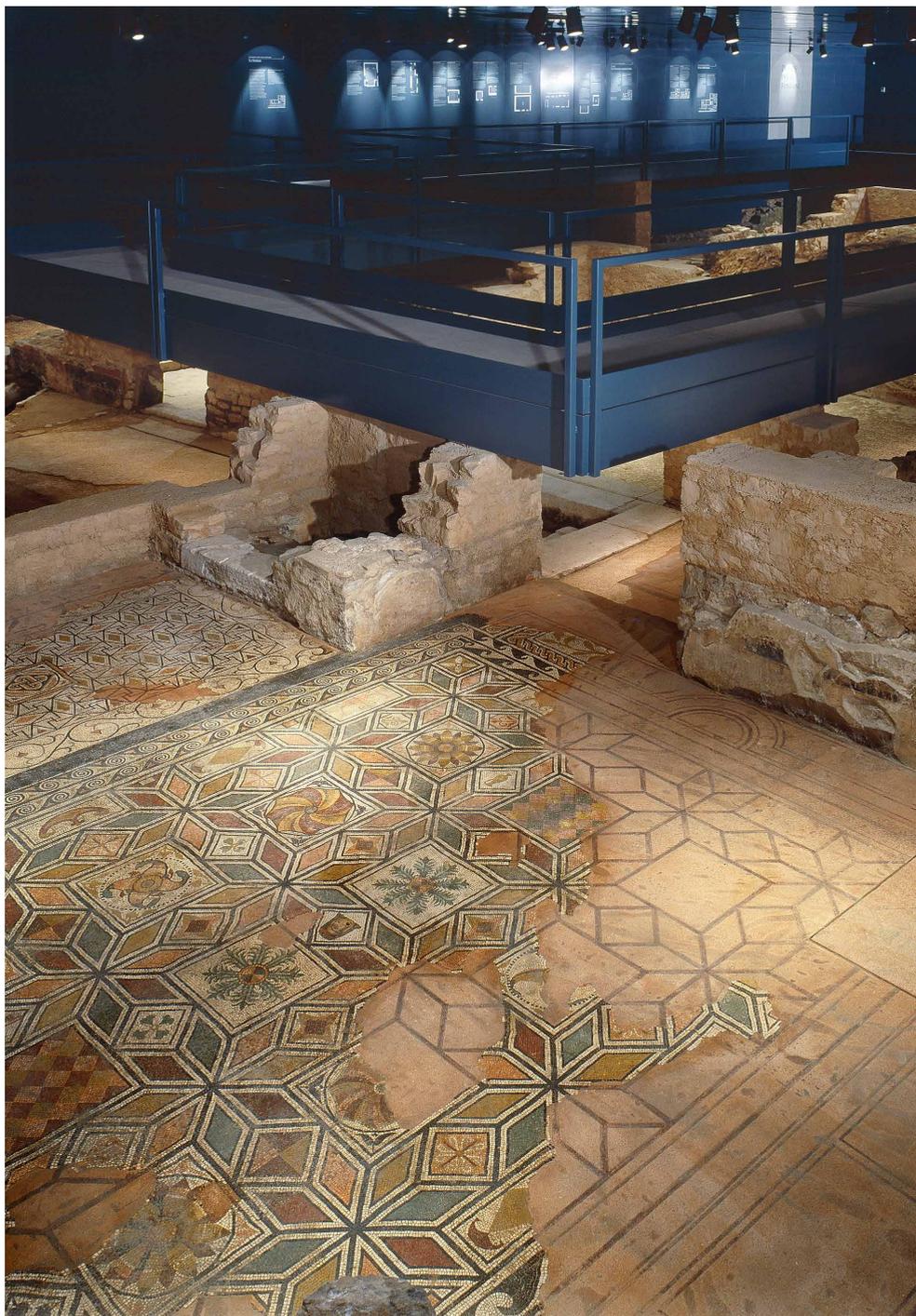
La copertura piana del nuovo edificio espositivo presenta all'estradosso un manto erboso, su cui è stata rappresentata in scala reale, la planimetria del sito archeologico, creando la particolare condizione per cui da una visuale aerea è possibile leggere il disegno dell'originaria disposizione interna della domus. La

rappresentazione è realizzata attraverso l'impiego di lastre in pietra grigia, che rendono riconoscibile il tracciato dall'altto, come un segreto destinato alla grandi mappe aerofotografiche o ai droni.
Il sistema portante si evince dalle sezioni, che mostrano come la copertura sia realizzata attraverso l'impiego di importanti travi reticolari in acciao, nascoste all'intradosso da pannelli metallici, analoghi a quelli utilizzati per le pareti, celano la struttura e gli impianti.

Fig. 13/ Nella pagina accanto la Domus dell'Ortaglia: i pavimenti musivi e le pareti affrescate, con le passerelle a sbalzo, in acciaio e pietra. Sul fondo le pareti tinte di blu, con la grafica didattica e la riproduzione dei vani dell'abitazione.
(credits: Progetto e DL - GTRF Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni Architetti Associati)

Fruizione e percorsi

Grande attenzione è data agli aspetti legati alla fruizione e alla percezione dei ritrovamenti: l'interno è caratterizzato dall'uniformità materica e cromatica di pareti e soffitti, che favorisce la concentrazione dello sguardo sui resti archeologici. Il percorso vede l'alternarsi di spazi dedicati alla comunicazione didattica e all'esposizione dei reperti rinvenuti in scavo, mentre un sistema di passerelle sopraelevate in acciaio blu, consente un affaccio diretto sulle murature e sulle pavimentazioni, con una conseguente lettura immediata della sequenza distributiva e funzionale dei vani e degli apparati decorativi, ad affresco e a mosaico.

Villa romana La Olmeda

La villa La Olmeda, sita a Palencia in Spagna, rappresenta uno dei principali ritrovamenti archeologici del mondo romano ispanico, testimonianza di un grande palazzo del basso impero del IV secolo d.C. con terme annesse. L'edificio antico consiste in un complesso di pianta quadrata, con torri agli angoli e un peristilio centrale. Il nuovo museo, opera del 2009 degli architetti Paredes e Pedrosa, sfrutta un sistema portante puntiforme che sostiene una grande copertura voltata e a cui si innesta un involucro di chiusure verticali opache, multimateriali. Differentemente dai casi

analizzati finora, l'edificio oltre agli spazi espositivi, ospita un centro di ricerca per archeologi e dispone di innovativi sistemi di comunicazione digitale.

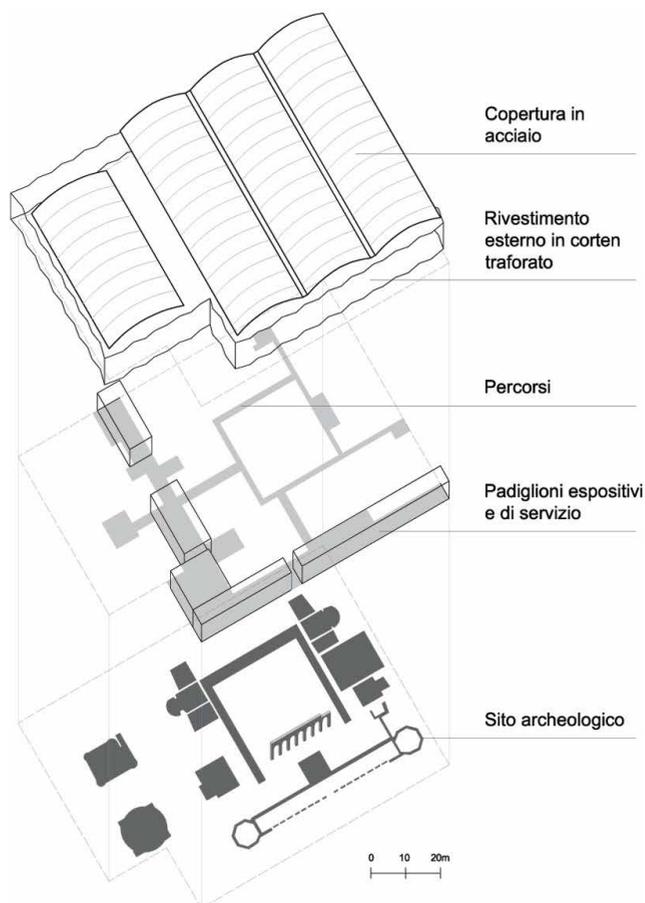
Fig. 14/ Nella pagina accanto la Villa Olmeda: vista dello spazio interno con i ritrovamenti, la caratteristica copertura e i percorsi in metallo e legno.
(credits: Diputación de Palencia)

Relazione con la struttura portante

Il progetto degli architetti Paredes e Pedrosa per la musealizzazione di villa La Olmeda, presenta un sistema di elementi diversi, chiaramente distinguibili all'interno del museo. Un pesante basamento di cemento bianco recinta l'area dello scavo, creando un interno protetto e impermeabile alla visione esterna; su questo si innesta una seconda fascia, che caratterizza il prospetto, è realizzata con l'impiego di lastre forate di acciaio corten. L'andamento irregolare nasconde la copertura e il reale limite dell'edificio filtrando la luce e creando suggestivi effetti di luce. All'interno sono allestiti quattro piccoli padiglioni lignei, autonomi rispetto al resto del sistema portante e notevolmente ribassati rispetto all'intradosso della copertura generale: il primo di questi accoglie i servizi, il bookshop, la caffetteria e gli uffici, il secondo la sala espositiva, il terzo l'auditorium e il quarto un laboratorio. La struttura portante generale è costituita da un sistema puntiforme di pilastri di acciaio disposti lungo il perimetro e che sorreggono la copertura voltata.

Relazione con il contesto e chiusure verticali

L'intenzione progettuale che guida questo lavoro degli architetti Paredes e Pedrosa, oltre all'evidente funzione protettiva del sito archeologico, è quella di restituire al luogo il carattere monumentale che aveva avuto un tempo. Proprio l'inserirsi della nuova costruzione nella pianura di Saldaña, tra le zone verdi dei pioppeti, le conferisce un carattere d'imponenza che la vede emergere in un paesaggio agricolo che ancora rivela i segni degli antichi tracciati delle centuriazioni romane. L'edificio si pone in

Fig. 15/ Villa Olmeda: esploso assonometrico che illustra la sovrapposizione dei diversi elementi, dalla quota dello scavo archeologico, fino ad arrivare alla copertura metallica che garantisce un'illuminazione dall'alto uniforme.

una modalità introspettiva, senza possibilità di traguardare l'interno. Gli spazi espositivi sono caratterizzati da una luce diffusa che proviene dalla parte superiore del muro perimetrale, che al di sopra del basamento di cemento, presenta vetrate continue schermate da pannelli di corten. Le lastre metalliche traforate non sono complanari, ma inclinate per rendere l'intero prospetto cangiante e sensibile alla luce, in modo da smaterializzare la facciata riducendone l'impatto visivo esterno.

Aspetti costruttivi e materici

L'intero complesso archeologico è protetto da

un’ampia copertura con volte a botte ribassate, di 25 metri di luce e realizzata grazie all’impiego di moduli quadrangolari in acciaio sorretti da grandi travi. La struttura romboidale è un sistema costruttivo modulare prefabbricato: gli elementi quadrangolari sono stati assemblati in cantiere, per poi essere bullonati alle travi portanti. Un telaio puntiforme sorreggere quindi una grande copertura e le chiusure verticali composte da vetrate nella fascia superiore e pannellature in quella inferiore. Il contrasto tra lo spazio interno, carico di luce, contrasta con la percezione dell’involucro esterno che appare molto compatto. Questa caratteristica percettiva induce i fruitori a indagare anche gli aspetti costruttivi del museo, interpretando il linguaggio architettonico contemporaneo.

Fruizione e percorsi

Il percorso in acciaio e legno rende fruibile tutta l’area archeologica rimanendo leggermente sollevato dalla quota dello scavo per consentire la visione ravvicinata dei mosaici. È interessante notare come, in questo edificio museale, sia data particolare cura alla lettura delle rovine e alla loro percezione: per esempio, i mosaici sono delimitati da pareti trasparenti in fibra di vetro e resina che riconfigurano parzialmente lo spazio originario delle stanze, favorendo la corretta ricollocazione delle decorazioni. Allo stesso modo, per distinguere i vari ambienti sono state impiegate reti metalliche semitrasparenti che ripropongono l’immagine dei muri di questa grande villa rurale, senza ostacolare una visione globale di tutta la dimora nel suo insieme. A questo si aggiungono i dati informativi resi disponibili attraverso sistemi interattivi, impianti audiovisivi e rappresentazioni virtuali tridimensionali, dimostrando una grande apertura verso la collaborazione e l’integrazione della comunicazione con le nuove tecnologie.

Chedworth Roman Villa

La villa di Chedworth risale al II secolo d.C. e in epoca romana era probabilmente una grande fattoria. Non lontano da Chedworth, un tempo sorgeva la seconda città per importanza della Britannia, dopo Londra, Corinium Dobunnorum, oggi conosciuta come Cirencester. Il padiglione di protezione, realizzato nel 2012, è opera degli architetti dello studio Feilden Clegg Bradley e utilizza un sistema autoportante prefabbricato in legno lamellare, che disegna un volume semplice e lineare. Lo spazio coperto a protezione delle strutture murarie, prevede una parte espositiva, che consente di visionare l'antica struttura e i mosaici, e una sezione dedicata ai laboratori didattici per sperimentare le attività consuente nella fattoria dell'epoca.

Fig. 16/ Nella pagina accanto la Villa romana di Chedworth: vista dell'involucro esterno.
(credits: Feilden Clegg Bradley Studios)

Relazione con la struttura portante

La nuova struttura si innesta direttamente sulle fondazioni romane rinvenute durante lo scavo. Nonostante questo, la connessione tra i due sistemi non risulta essere invadente, in quanto il padiglione di copertura è costituito da una serie di elementi prefabbricati autoportanti, che non necessitano di essere fissati alla preesistenza, pertanto sono reversibili e lasciano la possibilità di essere smontati e adattati alle diverse esigenze future. Il ritrovamento è racchiuso all'interno delle pannellature che definiscono un volume coerente col paesaggio circostante e proteggere le murature dalle intemperie.

Relazione con il contesto e chiusure verticali

L'involucro esterno è realizzato con un sistema di lamelle in legno, che in modo espressivo si armonizzano con il contesto e con l'architettura locale, nonostante sia riconoscibile la sua contemporaneità. Infatti l'intenzione progettuale vuole sottolineare la giustapposizione tra antico e nuovo, senza alcun proposito di evocare una ricostruzione della villa ro-

Fig. 17/ Villa romana di Chedworth: vista dello spazio interno con la passerella metallica sopraelevata rispetto ai mosaici.
(credits: Feilden Clegg Bradley Studios)

mana. Il progetto si pone in maniera introspettiva rispetto al contesto, grazie alle chiusure verticali opache che, fatta eccezione per le poche vetrate dotate di persiane scorrevoli per controllare il soleggiamento, non consentono di traguardare il paesaggio e invitano i visitatori a volgere lo sguardo all'interno dell'edificio museale enfatizzando l'importanza delle rovine e dei mosaici.

Aspetti costruttivi e materici

Legno lamellare di larici inglesi e intonaco d'argilla sono i principali materiali utilizzati per la realizzazione del nuovo involucro: le chiusure verticali sono realizzate con pannelli in legno dolce e compensato, mentre tutti gli elementi di rivestimento sono in larice locale lasciato al naturale. Il larice è un materiale autoctono, identitario del territorio, che non richiede trattamenti protettivi per la messa in opera, resistente agli agenti atmosferici e con buone caratteristiche di durabilità. Il nuovo edificio, oltre alla funzione conservativa, si pone anche un obiettivo di promozione, grazie all'inclusione di un centro divulgativo e didattico, per il quale sono state riutilizzate le travi in legno dei due edifici vittoriani che ha sostituito, scelta che denota una grande attenzione per il recupero e l'ottimizzazione delle risorse presenti

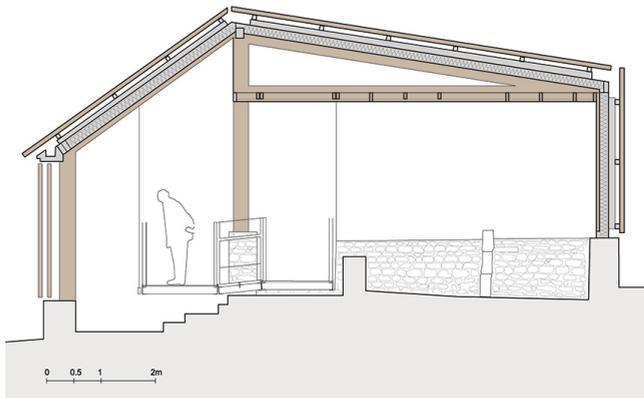



Fig. 18/ Villa romana di Chedworth: sezione trasversale che illustra il sistema costruttivo e la percorribilità interna, caratterizzata dalla passerella che consente di avere uno sguardo dall'alto sulle murature e sui mosaici.

sul territorio. Il sistema costruttivo a telaio, illustrato nella sezione in alto, è molto semplice e ripercorre la tradizione del luogo, riproponendo tecniche comuni, locali e ampiamente sperimentate; la copertura a doppia falda, asimettrica rielabora il tetto canonico in una chiave più contemporanea, ottimizzando la struttura portante che definisce le pendenze adattandosi alla conformazione delle vestigia sottostanti.

Fruizione e percorsi

Nell'allestimento di questo spazio archeologico, la vista più rilevante e di conseguenza privilegiata, è ovviamente quella dei mosaici, per la prima volta resi visitabili ed accessibili al pubblico. Di conseguenza i percorsi sono realizzati con passerelle metalliche sospese, che consentono di camminare a pochi centimetri di altezza rispetto alla pavimentazione rinvenuta, dando la sensazione di poter attraversare la villa così come doveva configurarsi un tempo, senza però creare mai un reale contatto fisico. Per quanto siano ridotte le dimensioni del sito, l'esperienza proposta è dinamica e coinvolgente, sia per le scelte architettoniche, che consentono un'esplorazione progressiva e una relazione personale con l'area archeologica, che per le attività ludico-didattiche proposte in situ.

5
Interventi di copertura all'aperto

Il tema della copertura archeologica è ampiamente trattato dalla letteratura attraverso diverse interpretazioni, che propongono soluzioni architettoniche espositive, museali, laboratoriali... ma una modalità ampiamente utilizzata è quella della copertura aperta, quindi priva di muri perimetrali, che consente una continuità visiva, e talvolta anche fisica, con il contesto urbano circostante. La funzione essenziale che assolve la struttura è quella di proteggere le rovine dagli agenti atmosferi con uno scopo principalmente conservativo, ma alcuni esempi emblematici realizzati negli ultimi anni, generano riflessioni interessanti legate alla percezione visiva e alla direzione che lo sguardo è invitato a prendere nella relazione con queste architetture. In alcuni casi, infatti, i fruitori sono portati, non solo a guardare verso il basso e quindi ad ammirare le rovine, ma anche ad indagare con curiosità la struttura in alto, invertendo la direzione visuale e creando una tensione dinamica

Fig. 1/ Nella pagina accanto la copertura delle Rovine dell'Abbazia di St-Maurice: dettaglio della relazione tra la nuova copertura e l'antica abbazia.
(credits: Onno de Wit/Flickr)

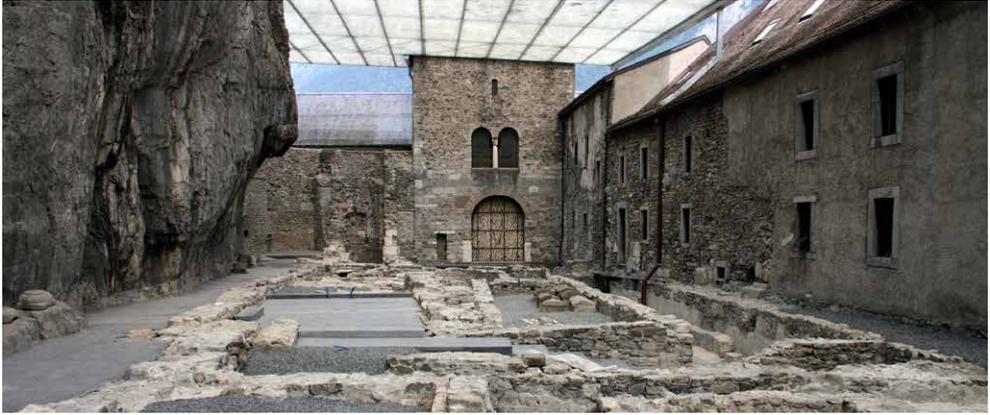
e partecipativa tra antico e contemporaneo. Queste modalità di relazione con lo spazio si verificano nei casi studio proposti di seguito, in cui sono determinate nuove spazialità funzionali all'esperienza percettiva.

Copertura delle rovine dell'Abbazia di Saint-Maurice

La basilica sorge in Svizzera, a Saint-Maurice, nel luogo in cui si trovava il santuario custode delle reliquie di San Maurizio martire, ucciso secondo la tradizione, alla fine del III secolo. L'edificio era stato voluto dal vescovo Teodoro agli inizi del V secolo e da allora si sono succedute diverse costruzioni religiose per celebrare la memoria del martirio. Ad oggi rimangono solo tracce delle strutture murarie, attualmente protette dell'intervento degli architetti Savioz Fabrizzi, realizzato nel 2010 e costituito da una struttura sospesa, aperta e semi trasparente. La copertura aggetta dalla roccia a cui è fissata con un sistema di zanche e tiranti e crea una continuità, fisica e visiva, con il paesaggio.

Relazione con la struttura portante

La parete rocciosa è il reale elemento portante della copertura, sospesa attraverso l'impiego di nove coppie di tiranti connesse ad altrettante travi innestate nella montagna stessa. L'impianto è quindi realizzato con un reticolo d'acciaio, in cui la struttura principale è costituita da travi IPE 500, disposte perpendicolarmente alla roccia, e su cui si aggangia il sistema secondario, fatto di travetti HE 160. Al di sopra di questo, una rete metallica 110x70 mm sostiene circa 170 tonnellate di pietre. Il carattere più rilevante è certamente il modo in cui la copertura sfiora l'abbazia, rimanendo leggermente sospesa e creando una tensione tra il nuovo intervento e lo storico tetto del complesso religioso. Molti metri più in bas-

Fig. 2/ Copertura delle Rovine dell'Abbazia di St-Maurice: vista d'insieme dell'area archeologica e della copertura fissata alla roccia. (credits: Onno de Wit/Flickr)

so, il sito archeologico giace protetto e illuminato.

Relazione con il contesto

L'intervento è legato in maniera indissolubile al paesaggio circostante: un tipico e identitario territorio Svizzero, immerso nel verde e a stretto contatto con le rocce circostanti. La copertura progettata dagli architetti Savioz & Fabrizzi diviene quasi un unicum con la montagna a cui è fissata attraverso profonde zanche e di cui riprende i materiali rocciosi che la vanno a ricoprire. Dalle immagini dall'alto il nuovo progetto non è immediatamente riconoscibile e pur dichiarandosi come elemento contemporaneo, s'integra nel paesaggio e con l'abbazia a cui appartiene.

Aspetti costruttivi e materici

Nel corso dei secoli, l'abbazia è stata colpita da pericolosi disfacimenti dovuti a differenti cause, dalle invasioni longobarde, a terremoti e incendi. Nel 1611, una frana causa gravi danni alla facciata, mentre nel 1942 il distacco di una roccia provoca la distruzione della guglia e del portone della navata. Nel 2010 è stata realizzata la copertura con una doppia orditura in acciaio e all'intradosso una serie di lastre in policarbonato che consentono alla luce di penetrare in maniera diffusa e filtrata. La riprposizione di materiali tradizionali, oltre ad essere la scelta più coerente

BARRIO
ROMANO

con la culturale locale, ha anche il valore simbolico di ricordare il pericolo delle frane a cui l'abbazia è stata sottoposta più volte nel corso degli anni. La roccia rappresenta infatti la connessione tra le parti (montagna, facciata dell'abbazia e ritrovamento) testimoniando la trasformazione del luogo e la sua persistenza nel tempo.

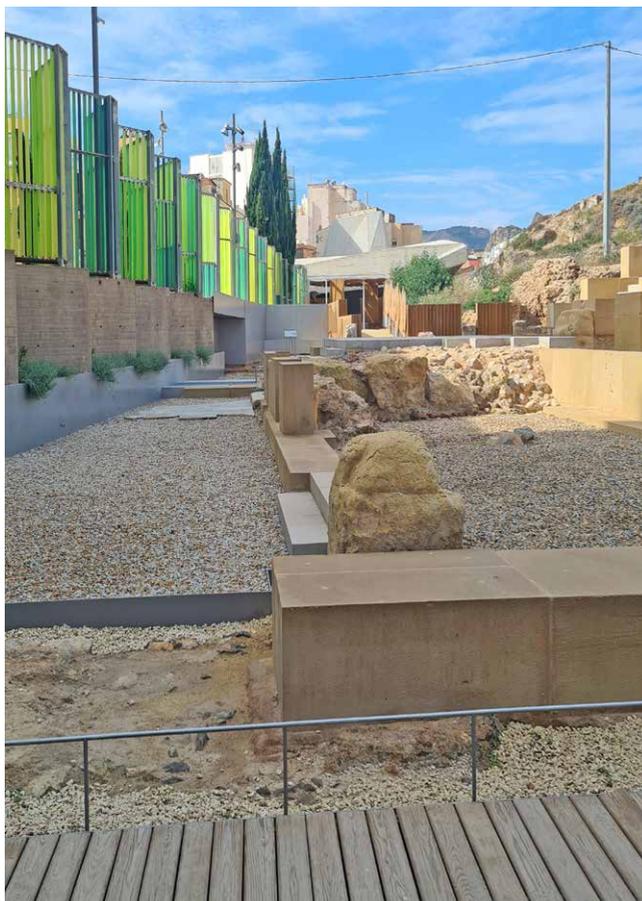
Fig. 3/ Nella pagina accanto la copertura del sito romano di Cartagena: vista della copertura metallica e della recinzione dell'area dal fronte urbano adiacente.
(credits: Raffele Pérez)

Fruizione e percorsi

Il percorso ha subito delle modifiche in tempi molto recenti, infatti, inizialmente era stato realizzato attraverso la posa di un tavolato di legno che disegnava un breve itinerario intorno ai ritrovamenti. Era così possibile osservarli a parità di quota oppure, in alcuni punti, a circa un metro di altezza, laddove venivano intercettate le rovine che erano quindi oltrepassate grazie a pochi gradini lignei. Attualmente questo percorso non esiste più ed è possibile una fruizione in quota, che non ha una definizione materica e cromatica distinata e riconoscibile. In ogni caso, l'esperienza di questo luogo, più che altrove, coinvolge stimoli percettivi mutisensoriali strettamente legati al contesto paesistico grazie alla fisicità identitaria della pietra naturale, al profumo del legno e delle foreste circostanti, al suono legato alla montagna e sopratutto alla luce, mutevole e diffusa, che viene filtrata dalla copertura che sorvola lo spazio archeologico fornendole un carattere inedito.

Copertura del sito romano di Cartagena

Il sito appartiene al parco archeologico del Molinete, a Cartagena, Spagna, e comprende dei bagni termali, una palestra e una domus, testimonianze della storia dell'antica città portuale di Carthgo Nova, nome attribuito all'importante centro urbano dell'Impero Romano tra il 200 a.C. e il 435 d.C. Nel 2011, su progetto di Amann Cánovas Maruri è stata realizzata una copertura aperta costituita da un complesso sistema reticolare, rivestito

Fig. 4/ Copertura del sito romano di Cartagena: vista della copertura inserita nel contesto del parco archeologico.
(credits: Raffele Pérez)

da una lamiera traforata che consente la visione di suggestivi effetti visivi, mutevoli al variare della luce diurna e notturna.

Relazione con la struttura portante

Dal punto di vista linguistico e formale, esiste un forte contrasto tra questa nuova struttura protettiva, il contesto circostante e il ritrovamento archeologico. L'obiettivo è quello di creare un contrasto e un confronto tra architetture tanto diverse tra loro: costruzioni romane, barocche e opera contemporanea. Quest'ultima, ovvero la grande copertura posta a protezione delle rovine, consente attraverso

Fig. 5/ Copertura del sito romano di Cartagena: vista dell'area da uno dei percorsi sopraelevati. (credits: Raffele Pérez)

un'ampia struttura reticolare, di ridurre al minimo il numero di appoggi necessari. Lo spazio sottostante viene così lasciato libero, senza ostacoli, fisici e visivi, offrendo una percezione continua e unitaria del sito. I pochi pilastri sono suddivisi in raggruppamenti di 3-4 elementi, in questo modo ogni colonna ha un diametro ridotto che contribuisce all'effetto di trasparenza e leggerezza che caratterizza l'intervento. Inoltre, il lato nord del sito è adiacente alla strada romana, pertanto non è stato possibile collocarvi i pilastri che di conseguenza, sono stati distribuiti lungo il resto del perimetro, mentre soltanto tre appoggi sono collocati all'interno dell'area di scavo. La struttura sembra sospesa, come se galleggiasse al di sopra delle rovine, nonostante il notevole volume che crea una nuova complessità urbana, un legame tra la città odierna e quella archeologica, uno stupefacente contrasto tra l'ingombro della struttura e l'ampio spazio libero destinato alla visita.

Fig. 6/ Copertura del sito romano di Cartagena: vista della copertura metallica e del sistema dei pilastri nel fronte rivolto al parco. (credits: Raffele Pérez)

Relazione con il contesto

Nel contesto storico di Cartagena, la nuova copertura assume un ruolo urbano significativo, dovuto principalmente alla sua collocazione che vede da una parte la città, dall'altra il parco delle Molinete. La struttura contemporanea definisce una nuova facciata urbana che perimetra le rovine e parzialmente le cela attraverso un cancello, realizzato con sottili lastre in policarbonato traslucido e colorato; quest'ultimo si mostra come un elemento discontinuo e frammentato che ostacola la permeabili-

tà dello spazio e della visuale. Questa scelta risulta essere un'anomalia per la tipologia di copertura, definita "aperta", usualmente caratterizzata dalla continuità spaziale dovuta all'assenza di chiusure verticali. In questo caso, più che un confine, è necessario ridisegnare un fronte urbano che lasci totalmente aperte le rovine solo in direzione del parco. Il progetto fornisce tre visuali differenti: al di sotto della copertura le vestigia sono raccolte in uno spazio libero che permette la percezione unica dell'intero sito; dalla strada pedonale, le percezione del ritrovamento è filtrata dalla schermatura metallica; mentre da lontano, dall'alto della collina Molinete, l'intero intervento si delinea come una massa unitaria, di cui si percepiscono le dimensioni e la forma complessa.

Aspetti costruttivi e materici

In contrasto apparente con l'imponente massa che costituisce la copertura vera e propria, che nonostante non sia continua, è invece ricca di svuotamenti, il progetto è incentrato sul tema della leggerezza e della trasparenza. Infatti, anche se ad una certa distanza, la copertura viene percepita come un volume unico e pieno, in realtà, la realizzazione è avvenuta attraverso un'ampia struttura reticolare, rivestita da lamiere d'acciaio forate e verniciate, che filtrano la luce e garantiscono dall'esterno un'omogeneità visiva. La tenuta all'acqua è garantita dal policarbonato, anch'esso trasparente e permeabile alla luce, che risolve il problema della chiusura e della protezione dell'area archeologica. L'illuminazione notturna collabora nel rinforzare l'aspetto di evanescenza del volume, grazie alla capacità dei materiali di farsi attraversare, permettendo alla luce di filtrare verso l'esterno, diventando un elemento caratterizzate del paesaggio urbano serale di grande attrazione.

Fig. 7/ Nella pagina accanto la copertura della Necropoli di San Paolo fuori le mura: vista della copertura nel contesto urbano della via Ostiense (2020).

Fruizione e percorsi

Il percorso di visita avviene tramite una leggera passerella, che si sviluppa su diverse quote, raggiungendo in alcuni tratti i tre metri di altezza, seguendo il perimetro del ritrovamento dal lato della città. Il sistema soprelevato, da un lato è sorretto dalla struttura della copertura, dall'altro è fissato alla recinzione che limita l'area archeologica. Alla quota dello scavo il camminamento è distinguibile da una pavimentazione lignea che guida i visitatori nella passeggiata, mentre l'accesso al sito avviene grazie ad un'inclinazione della recinzione, che include la biglietteria, occultata in un ripiegamento.

Copertura della necropoli di San Paolo fuori le mura

Il sepolcreto ostiense a Roma ha origine nel II secolo a.C. e ha mantenuto la sua funzione di necropoli fino al IV d.C. Il ritrovamento distingue tre stratificazioni: le tombe più antiche, costituite da una cella in blocchi squadrati di tufo, a cui si sono sovrapposte in epoca imperiale delle tombe in laterizio e, infine, un colombario. Per proteggere le strutture murarie rinvenute alcuni metri al di sotto della quota stradale, nel 2000 gli architetti Francesco Cellini e Eugenio Cipollone hanno progettato e realizzato una copertura costituita da una struttura metallica voltata, sostenuta da appoggi puntiformi, innestati sul piano calpestabile.

Relazione con la struttura portante

Il Sepolcreto Ostiense viene rinvenuto nel 1919, durante gli scavi per la realizzazione della nuova fognatura. Durante i lavori buona parte della necropoli è distrutta, rimane solo una porzione del ritrovamento che viene sistemato e protetto con una copertura provvisoria. Il progetto di Cellini e Cipollone sostituisce la precedente struttura e si attesta sulle stesse

Fig. 8/ Copertura della Necropoli di San Paolo fuori le mura: vista ravvicinata della copertura in cui si intuisce il grande salto di quota che separa le vestigia dalla città (2020).

fondazioni. Il sistema portante è disposto lungo il perimetro dello scavo ed è realizzato con pilastri tubolari binati in acciaio incernierati a terra. Contrariamente a molte altre coperture aperte, gli elementi portanti sono posti alla quota della strada, distanti dallo scavo. In questo modo la nuova struttura non intercetta mai le rovine e diventa anche l'appoggio per la ringhiera di protezione che delimita l'area archeologica.

Relazione con il contesto

Il progetto della nuova copertura rientra in un programma più vasto di sistemazione dell'area Basilicale di San Paolo fuori le mura, grazie al quale l'area archeologica viene annessa ad un ampio spazio pedonale. Il nuovo assetto ha ridotto l'ampia corsia carreggiabile per allontanare il traffico dal sagrato della basilica e di conseguenza anche l'area archeologica ha avuto maggior respiro, andandosi ad inserire in un

Fig. 9/ Copertura della Necropoli di San Paolo fuori le mura: vista della copertura all’interno della grande area pedonale che include l’accesso alla Basilica (2020).

parco urbano che costeggia via Ostiense. La peculiarità delle coperture aperte è di mantenere la permeabilità visiva con continui rimandi al contesto circostante e in questo caso è interessante come alcune visuali sullo scavo consentano di traguardare la basilica, mettendo in evidenza l’appartenenza dell’area archeologica a un complesso più articolato, parte di un unico progetto urbano che include nello stesso disegno, strutture religiose e storiche di natura ed epoche completamente diverse, ma fortemente identitarie di questa parte della città.

Aspetti costruttivi e materici

La struttura portante della copertura è modulare, metallica e fatta di appoggi puntuali, perimetrali allo scavo. Al di sopra dei pilastri poggia una sottile volta a curvatura costante, rivestita esternamente con lamiera di rame ossidata, mentre il suo intradosso chiaro, aumenta la luminosità della zona coperta. La curvatura caratterizzante dell’opera è conferita ai pannelli multistrato del solaio di copertura attraverso il vincolo alle travi di acciaio. Tutti i materiali sono usati in modo semplice, con pochi dettagli e disegni, cercando soluzioni di minima complessità, come avviene per esempio per i parapetti, sostenuti dalla stessa struttura portante e realizzati con tenditori e cavi in acciaio inox.

6
Conservazione attiva per un'archeologia come esperienza

Il concetto di esperienza

Il concetto di arte come oggetto dell'esperienza, artistica ed estetica, presuppone uno stretto rapporto tra il bello e l'intelletto, tra le rappresentazioni dell'immaginazione e i pensieri. L'esperienza si arricchisce di volta in volta, di diversi scopi e concetti, di varie componenti intellettuali e pratiche, tale da produrre infinite e mutevoli forme di conoscenza[1]. Vivere un'esperienza è un'azione fondata sulla comprensione e su un processo d'immaginazione, concetto esplicato, in maniera più che esausiva, da John Dewey nel testo *Art as experience* (1934): "È certo possibile godere dei fiori nella loro forma colorata e nella loro delicata fragranza senza conoscere nulla delle piante sul piano della teoria. Ma chi si propone di comprendere il fiorire delle piante è tenuto a scoprire le interazioni tra suolo, aria, acqua e luce solare che condizionano lo sviluppo delle piante. È concordemente riconosciuto che il Partenone è una

Fig. 1/ Nella pagina accanto la rappresentazione evocativa della ricostruzione dei volumi perduti delle terme di Santa Chiara, Napoli.

1 Il concetto di arte come oggetto dell'esperienza, è introdotto da Immanuel Kant nella *Critica della ragion pura*. Il filosofo affronta il problema delle condizioni che definiscono un'esperienza: condizioni intuitive e intellettuali, che la rendono possibile e ampliano la conoscenza. Kant ricercava i principi apriori, trascendentali e oggettivi, tali da consentire la possibilità dell'esperienza. Successivamente, nella *Critica del giudizio* il filosofo tedesco dedica alcuni studi alle "idee estetiche", che definisce come rappresentazioni dell'immaginazione, occasioni per pensare, senza che nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e renderle comprensibili.

grande opera d'arte. Eppure esso possiede statuto estetico solo quando l'opera diventa un'esperienza per un essere umano. E se si vuole andare al di là del godimento personale cercando di elaborare una teoria che concerna l'ampia repubblica dell'arte di cui questo edificio è un membro, a un certo punto delle proprie riflessioni si deve accettare di volgere lo sguardo da esso ai cittadini ateniesi dotati di grande sensibilità, presi dai loro affari e dalle loro dispute, ricchi di un senso civico che si identificava con una religione civile, della cui esperienza il tempio fu un'espressione che essi costruirono non come opera d'arte ma come monumento civile. [...] Chi intende riflettere teoricamente sull'esperienza estetica che ha preso corpo nel Partenone, deve figurarsi con il pensiero che cosa avevano in comune le persone della cui vita esso era parte (sia chi lo creò, sia chi ne fruì) con le persone che vivono nelle nostre case e che circolano per le nostre strade"[2].

Comprendere e immaginare, dunque. Processi cognitivi paralleli che hanno origine nel "volgere lo sguardo" dal Partenone agli ateniesi per ricercare la giusta contestualizzazione e indagare le dinamiche generatrici di una tale architettura, che nega l'erronea concezione dell'arte quale oggetto posto su di un piedistallo, rinchiuso in un museo e completamente estraneo all'esperienza umana, ma aspira a vivere la dimensione del luogo di culto non solo come statuaria bellezza, ma come complesso risultato di significati civili e culturali che attribuiscono senso all'opera. Attraverso l'immaginazione il visitatore può elaborare una narrazione mentale che ricostruisca immagini capaci di descrivere un paesaggio, un popolo, una gestualità, che si amplifica e trova compimento nella forma del tempio. Il caso del Partenone è poi particolarmente emblematico in quanto, dall'alto dell'Acropoli, facilmente induce una sensazione di distacco e non sempre è correttamente

2 Dewey J., ed.it., 2012, p. 32.

interpretato quale rappresentazione significante di un culto. Troppo spesso viene considerato soltanto un manufatto da ammirare, di cui si comprende la funzione pratica, ma non la capacità evocativa. Questo atteggiamento risulta essere in accordo con una concezione che snatura l'arte, la quale perde la sua relazione con la vita quotidiana. Invertire questo modo di pensare, significa riconnettere l'arte con l'esperienza ordinaria, ripristinando la sua continuità con il sociale. Per l'architettura questo avviene quando le superfici e i volumi assumono profondità di significato umano, ovvero quando del Partenone viene fatta esperienza nelle sue connotazioni simboliche e nel valore percepito da coloro che vivevano quel luogo, con stupore e devozione. Fare esperienza significa riconoscere un'interazione tra individuo e ambiente. E un'esperienza è compiuta quando c'è conclusione, che è non una cessazione, ma un compimento: è un processo attivo, caratterizzato da un significato crescente.

"Facciamo una esperienza quando il materiale esperito porta a compimento il proprio percorso. Allora e soltanto allora esso è integrato e delimitato da altre esperienze entro il flusso generale dell'esperienza. Un lavoro è compiuto in modo soddisfacente; un problema trova la soluzione; un gioco è portato a termine […] Un'esperienza del genere è un intero, e reca con sé la propria qualità individualizzante e la propria autosufficienza. È una esperienza.[3]"

Le informazioni visive e percettive che acquisiamo oggi nella maggior parte delle esperienze pratiche, sono anestetiche in quanto c'è dispersione e disaccordo tra ciò che osserviamo e ciò che pensiamo, non si raggiunge un senso di compiutezza, ma c'è un continuo rimando tra stimoli sensoriali e reazioni soggettive che talvolta crea confusione o un coinvolgimento solo superficiale. Quindi, l'opposto dell'estetico, non è né il pratico né l'intellettuale, ma

3 Dewey J., op. cit., p. 61.

la monotonia, l'inerzia, la sottomissione a convenzioni. In un'esperienza effettiva non è possibile scindere il carattere pratico, l'emotivo e l'intellettuale: la dimensione emotiva lega tra loro le parti in un unico intero, mentre quella intellettuale associa l'esperienza al significato e quella pratica è connessa all'interazione con degli oggetti. È quindi l'emozione la qualità che caratterizza un'esperienza, conferendole completezza e totalità; la suggestione è la forza che muove e cementa l'esperienza e conferisce unità qualitativa a materiali all'apparenza eterogenei. Nella peculiare condizione del patrimonio archeologico, in cui la lacuna dell'immagine originale caratterizza lo scenario, il processo d'immaginazione richiede una grande partecipazione da parte del pubblico che richiede un supporto all'allestimento dell'area. Si tratta di ricercare un approccio alla fruizione del patrimonio archeologico in cui la definizione di "dispositivi visivo-percettivi", che in vario modo rendono possibile la percezione e l'esperienza di ciò che non esiste più, chiama in causa la disciplina della rappresentazione e la costringe a percorrere nuovi itinerari di ricerca ampliandone il raggio d'azione. È infatti, un ambito in cui la capacità di costruire una convincente 'narrativa visiva' ed una efficace dimensione percettiva risultano indispensabili per un progetto che punti all'audience development, divenuto obiettivo prioritario di qualsiasi strategia di valorizzazione e promozione culturale. La precedente analisi dei casi studio, ambiva ad indagare, partendo da una lettura compositiva-architettonica, il significato assunto da quelle strategie di comunicazione volte alla costruzione di immagini ed immaginari, all'identificazione di 'dispositivi visivo -percettivi' e alla definizione di particolari condizioni di osservazione e dinamiche percettive in grado di veicolare, a partire dall'esperienza visiva e di fruizione, contenuti culturali e orientati ad una "conservazione attiva".

La conservazione attiva come strumento della comprensione

Franco Minissi è il primo in Italia ad utilizzare l'espressione "conservazione attiva" intendendo un processo dinamico finalizzato alla tutela e alla valorizzazione dei beni storici, artistici ed ambientali. "Il concetto di conservazione attiva del patrimonio storico-artistico e ambientale va interpretato e reso operante quale superamento della sua pura conservazione fisica di interesse limitato e circoscritto a settori specialistici, per essere utilizzato operativamente quale mezzo insostituibile di promozione culturale ed educazione permanente della società"[4]. Questo pensiero suggerisce una lettura del tema della valorizzazione del patrimonio culturale attraverso un duplice aspetto: la conservazione e la promozione culturale. La necessità di tutelare e salvaguardare quanto rimane del patrimonio archeologico è appurata; ad essere messe in discussione sono le modalità attraverso cui viene operata la conservazione, che talvolta tende a isolare i reperti, senza proporne un utilizzo e un reale coinvolgimento con il fruitore. Ma è la comprensione (come già illustrato da Dewey) che aiuta il pubblico a creare una relazione con il ritrovamento e un interesse tale da incentivare la conoscenza dello stesso. Di conseguenza il progetto comunicativo è il fattore che, tramite interventi di natura architettonica e museografica, deve consentire la comprensione del sito innescando un processo di conservazione attiva. Nello specifico dei beni archeologici, i ruderi appaiono spesso informi e "bidimensionali", poco più che tracce, per i non addetti ai lavori. Uno strumento, molto utile alla comprensione della complessità spaziale testimoniata dalle rovine, è la reintegrazione dell'immagine originaria attraverso tecniche contemporanee, digitali e analogiche. Rievocare l'immagine e il significato della preesistenza, non solo attraverso la riconfigurazione,

4 Minissi F., 1978, p. 33.

ma riproducendo punti di vista, percorsi e spazialità, permette di conoscere la qualità delle antiche architetture e comprenderne il valore storico e sociale. A questo proposito, l'archeologo e professore, Massimo Pallottino parla di "testimonianza sensibile" come di quella percezione che colpisce la fantasia, senza necessità di uno sforzo intellettuale, quell'esperienza diretta della storia che le vestigia archeologiche consentono di provare[5]. Esperienza che prende corpo attraverso varie forme espositive, quali musealizzazioni di aree archeologiche, raccolte e mostre di reperti, allestimenti effimeri, intese come strumenti per la tutela e la conoscenza del patrimonio. Il problema della comprensione dei beni archeologici è il punto focale del (già citato) processo di "messa in scena", in quanto spesso le tradizionali tecniche di allestimento dei reperti, rendono difficile ai visitatori la possibilità di rievocare il contesto storico e ambientale di cui facevano parte. Il classico esempio è quello di un mosaico pavimentale esposto in verticale, appoggiato a una parete, oppure un frammento architettonico estratto dal suo insieme: sono elementi che complicano e ostacolano il processo di immaginazione che ha il compito di ricontestualizzare l'oggetto della visione[6]. La comunicazione e la conoscenza del patrimonio risultano, quindi, essere strumenti fondamentali nella progettazione di edifici museali e nell'allestimento di aree archeologiche, che ambiscano a coinvolgere il visitatore in un'esperienza di conservazione attiva. La centralità dell'adeguata divulgazione di un'opera d'arte è un tema complesso, con una ricca letteratura di riferimento, e che viene affrontato anche dallo scrittore-filosofo, Umberto Eco, il quale nel testo 'Opera Aperta', motiva la scelta di questo titolo sostenendo che, l'aggettivo 'aperta': "È un valore che non si identifica, teoricamente, col valore estetico, perché si tratta di un progetto comunicativo che deve incor-

5 Pallottino M., 1968, p. 24.
6 Minissi F., in *Coperture archeologiche: allestimenti protettivi sui siti archeologici,* 2009, p. 20.

porarsi in una forma riuscita per risultare efficace; e che tuttavia , di fatto, si realizza solo se sostenuto da quella fondamentale apertura che è propria di ogni forma artistica riuscita"[7].

"Una forma riuscita per risultare efficace". Una comunicazione mirata che attraverso l'allestimento di reperti archeologici faccia comprendere al fruitore il valore di quanto osserva, che lo liberi dalla monotonia dell'osservare tracce di strutture murarie, ma che gli consenta di comprendere il significato che quelle mura avevano nella società dell'epoca, quale testimonianza di una civiltà che persiste nella città contemporanea. Il progetto comunicativo implica quindi, non solo la comprensione, ma anche la possibilità e la capacità di operare una lettura critica.

"Dalle strutture che si muovono a quelle in cui noi ci muoviamo, le poetiche contemporanee ci propongono una gamma di forme che fanno appello alla mobilità delle prospettive, alla molteplice varietà di interpretazione"[8].

La varietà di prospettive e interpretazioni di cui parla Eco non si riferisce soltanto al movimento fisico che genera uno spostamento alterando i punti di vista, ma alle differenti percezioni che un luogo, un allestimento, un'opera, può suscitare in uno stesso visitatore, stimolando in lui reazioni mutevoli. Eco precisa questo concetto evidenziando come sia tipico dell'opera d'arte il porsi come sorgente inesausta di esperienze che, messe a fuoco di volta in volta, ne fanno emergere sempre nuovi aspetti. L'opera d'arte comunica, a coloro che ne fruiscono, qualcosa circa la natura della propria esperienza e possiede una qualità peculiare, ovvero quella di chiarire ed esprimere significati, creando ogni volta un nuovo sistema linguistico. In questo senso, la messa in scena dell'immaginario è un'operazione complessa: da un lato la natura statica degli allestimenti spesso riporta ad un'immobilità che rende difficile immagi-

7 Eco U., 1962, p. 81.
8 Eco U., op. cit., p. 57.

Fig. 1/ Basilica di Siponto: dettaglio della scultura metallica che lascia incompleta parte del volume, per lasciare ai fruitori la possibilità di immaginarne la continuazione (2018).

Fig. 2/ Nella pagina accanto la Basilica di Siponto: vista d'insieme (2018).

nare la molteplicità di percezioni che appartengono ad uno stesso sito e ad uno stesso luogo; dall'altro la società contemporanea richiede un carattere di dinamicità imprescindibile oggi per conquistare la partecipazione del pubblico. Gli allestimenti finalizzati alla fruizione dei reperti archeologici hanno il compito di comunicare quanto custodiscono, servendosi dell'architettura come strumento dell'archeologia, ricercando una componente di espressività tale da attivare un processo di conoscenza che conduca a rielaborare la memoria di un'esperienza precedente, per fondersi con la percezione dello spazio presente. In linea con questo pensiero è l'intervento del 2016 di Siponto, per mano di Edoardo Tresoldi, giovane artista che ha realizzato nel sito archeologico di Manfredonia, attraverso una rete metallica, una ricostruzione volumetrica dell'antica chiesa romani-

Fig. 3/ Nella pagina accanto la Basilica di Siponto: vista della ricostruzione dell'abside e della copertura dall'interno della navata (2018).

ca del XII secolo. Lo scultore italiano ha alle spalle già un ricco repertorio di opere in cui utilizza questo materiale industriale, riuscendo a trasformarlo in un incredibile e innovativo strumento artistico. La sua ricerca estetica si sforza di cogliere le relazioni del corpo umano nello spazio che lo circonda, richiamando il concetto di esperienza come riconoscimento dell'interazione tra persona e ambiente. Il desiderio di rivelare il rapporto che si instaura tra una figura e il contesto circostante, è reso possibile attraverso la creazione di una connessione empatica tra lo spettatore e l'opera. L'obiettivo è raggiunto efficacemente nell'imponente ricostruzione pugliese che, attraverso l'utilizzo della scala di riproduzione reale, invita alla riflessione sul rapporto tra scultura e architettura, profondamente correlate tra loro, al punto che talvolta, risultano difficili da distinguere. A Manfredonia, l'intenzione progettuale è generata dalla necessità di rappresentare (con linee concrete) la memoria storica del luogo, come se questo grande edificio disegnato nell'aria, riprendesse forma e ristabilisse la sua profonda appartenenza al territorio. Il volume riprodotto sembra smaterializzarsi, eppure rimane chiaramente definito, riproponendo gli spazi perduti e i suoi quattordici metri di altezza ormai dimenticati; si erge imponente, ma leggero, completamente evanescente. L'intervento si inserisce nel paesaggio restituendo tridimensionalità ad un'architettura scomparsa, soddisfacendo le esigenze divulgative auspicate con un linguaggio innovativo, eppure integrato nell'ambiente circostante. La visita di questo luogo si prospetta quindi come un'esperienza, ben oltre l'ordinaria visita di un sito archeologico, in quanto s'innesca nel visitatore un coinvolgimento dovuto non solo alla spazialità ricreata, in cui ci si può muovere, ma anche al processo conoscitivo che si attiva nel momento in cui si può immaginare, con un significativo supporto,

l'immagine dell'antica costruzione così come doveva essere. La basilica ricostruita richiama nelle forme l'ultima fase dell'antica costruzione: il risultato è quasi un ologramma, un disegno nello spazio, un ricamo ottenuto con sette tonnellate di metallo. È un'innovazione fatta con tecniche prive di dimensione tecnologica, che s'inserisce in una visione d'insieme del territorio nella sua complessità, data dalle forti presenze archeologiche e dalla nuova opera, dichiaratamente figlia del presente. È un'operazione comunicativa che propone una risposta alla questione attualmente cruciale della fruizione del pubblico dei resti archeologici, offrendosi al dibattito (sollevando non poche polemiche) relativo alle strategie turistiche e di comunicazione, alla politica culturale e al tema dell'educazione conservativa.

Seppur di diversa natura, quest'opera ha un importante precedente nella struttura evocativa del tempio di Apollo a Veio, opera dell'architetto Francesco Ceschi, il quale, in collaborazione con la Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale, progetta e realizza l'allestimento dell'area attraverso una ricostruzione leggera, "a fil di ferro" del volume dell'edificio. Il santuario viene riproposto nelle sue dimensioni e proporzioni d'origine, utilizzando una maglia di tondini in ferro da cemento armato che conferisce leggerezza e trasparenza a tutto il sistema, perseguendo un intento di linearità e geometrizzazione dell'impianto[9]. Si tratta di una ricostruzione grafica tridimensionale, che suggerisce al visitatore come ricomporre l'immagine della realtà originaria, azione che risulterebbe piuttosto complicata senza l'allestimento proposto a causa dell'insufficienza delle informazioni fornite dalle rovine. Di quest'ultime infatti rimangono solo le tracce ai livelli di fondazione, in quanto tutti i reperti rinvenuti durante lo scavo sono stati trasportati nel museo di Villa Giulia. L'idea della riproposizione evocativa

9 Si deve a Massimo Pallottino, uno dei più autorevoli etruscologi dell'epoca, il merito di aver accettato un progetto così innovativo, nonostante le diffuse resistenze e perplessità. cfr. Franchetti Pardo V., *L'architettura nelle città italiane del XX secolo: dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Ascoli Piceno, 2003, p. 397.

del tempio nasce proprio dalla consapevolezza che un rudere, spogliato di tutte le sue parti, richiede al visitatore un grande sforzo interpretativo e immaginativo. L'allestimento (che nasce come temporaneo e successivamente diviene permanente) si presenta come un'operazione interpretativa delle conoscenze sul monumento che, attraverso l'evocazione di proporzioni e forme, suggerisce in situ l'immagine ricomposta del santuario. Inoltre, l'intervento risulta volontariamente incompleto,[10] senza restituire il volume nella sua interezza, proprio per coinvolgere il visitatore, a cui si offrono dinamici punti di vista e la possibilità di completare la configurazione con un processo individuale di ricostruzione immaginaria e geometrica del monumento. La dimensione in cui si colloca il progetto è l'interessante lettura del monumento che aziona nel fruitore il processo evocativo attraverso l'astratta e parziale definizione del volume originario. A questo si aggiunge l'attenzione per la progettazione dei percorsi che, attraverso leggere passerelle, conducono i visitatori in punti strategici per la visione del rudere e del nuovo intervento. Il pubblico si relaziona al reperto, crea un rapporto con l'ambiente circostante e si avvicina alla conoscenza del santuario attraverso continui rimandi tra l'evocazione del passato e la piena coscienza del presente; il visitatore vive un'esperienza, passando da un atteggiamento di mera visione, al coinvolgimento e all'interpretazione di quanto vede.

La riconfigurazione dell'immagine come strumento dell'esperienza

Interpretare e comprendere sono quindi passaggi fondamentali per vivere l'esperienza di un sito archeologico e di conseguenza, avere conoscenza, non solo della morfologia d'origine, ma soprattutto dei processi che hanno generato le antiche architetture, quelli che le hanno trasformate e il significa-

10 Sono realizzati il fronte, la parete laterale e parte del retro, nelle esatte dimensioni desunte dalla ricostruzione grafica, rispecchiando le misure vitruviane.

to che queste costruzioni avevano nella società del tempo. Per raggiungere questo obiettivo, comunicativo ed esperenziale, occorre immaginare i luoghi, non affidandosi alla sola percezione visiva, ma mettendo in moto processi cognitivi più articolati, tali da trasmettere la consapevolezza di quanto si ammira e andando a individuare il reale significato, originario e attuale, di un sito. In questo senso, l'immaginario inteso come capacità di "inventare" e rimontare i luoghi, è lo strumento che produce la rappresentazione mentale di uno spazio perduto. Un utile supporto in questo senso è il metodo filologico, che si riferisce alla comprensione del linguaggio dell'architettura storica, delle regole sintattiche di strutturazione dell'edificato e dei tessuti urbani. Infatti il termine "filologia" (dal greco philos-lògos) indica la disciplina relativa alla ricostruzione e alla corretta interpretazione dei documenti, al fine di inquadrare e comprendere un fenomeno storico, letterario o artistico. Nel caso dell'archeologia, l'obiettivo è quello di individuare la forma originaria di un'architettura antica nella sua complessità spaziale, nei suoi cromatismi e nel suo ruolo urbano e sociale. Infatti, la grande criticità ricorrente nella comprensione del patrimonio archeologico da parte del grande pubblico sta nell'incapacità di immaginare i resti nella loro tridimensionalità poiché tutto ciò che spesso rimane ai visitatori di quelle che un tempo erano meravigliose domus, ricchi complessi termali o alte e solide fortificazioni, sono semplicemente piatte tracce sul suolo. Questa problematica è già rilevata da Giovanni Carbonara, il quale ritiene che, in alcuni casi, sia necessario recuperare la terza dimensione per rendere comprensibili i ruderi attraverso misurate operazioni ricostruttive e individua tra le possibili modalità di approccio architettonico alle preesistenze storiche, la ricerca della "reintegrazione dell'immagine" basata sull'interpretazione e sulla filologia

progettuale[11]. Rientrano in questa logica i casi precedentemente presentati di Siponto, opera di Edoardo Tresoldi, e l'allestimento del tempio di Apollo a Veio: entrambi gli episodi, non rispondono alla funzione conservativa del sito, ma ne propongono una lettura, una chiave di comunicazione critica che aiuti a comprendere le rovine in quanto testimonianza storica, implementandone la fruizione e la capacità divulgativa. Lo stesso fine è perseguito dall'interessante intervento di musealizzazione all'aperto e comunicazione realizzato per la Porta dei Pagani, che mira a ridare vita all'antico rudere. Nel secolo scorso, a circa 40 km da Vienna, è stato rinvenuto uno dei maggiori siti archeologici di epoca romana dell'Europa centrale, odierno Carnuntum Archaeological Park: tra i significativi ritrovamenti vanno ricordate strutture imponenti come la scuola dei gladiatori, la fortezza militare e due anfiteatri. Ma la rovina principale del complesso è l'Heidentor, la Porta dei Pagani, appunto: un arco alto circa venti metri, eretto sotto la guida dell'imperatore Costanzo II per celebrare le sue vittorie. Il centro di Carnuntum era florido, contava circa cinquanta mila abitanti e venne abbandonato nel 374 d.C. a causa di un'invasione germanica. Progressivamente tutte le ricche e imponenti strutture caddero in disuso e vennero saccheggiate per recuperare gli eccellenti materiali da costruzione. Nonostante l'arco manifesti ancora la sua fierezza, la collocazione fuori città, in un paesaggio agricolo, ha lasciato dimenticare la sua storia celebrativa, al punto che le comunità medievali ritenevano che si trattasse della tomba di un gigante pagano. Decontestualizzata dal suo ruolo politico e sociale, la porta ha perso di significato e per riconquistare l'attenzione dei visitatori, è stata necessaria un'operazione di valorizzazione che ne riportasse in vita la memoria. L'intervento attuato intorno a questa rovina è tanto semplice quanto efficace e si basa

11 Di Muzio A., 2010, p. 23.

su due concetti fondamentali per la comunicazione del patrimonio archeologico: la ricostruzione dell'immagine e la riproposizione dei punti di vista. Infatti se da un lato la visione integrale dell'architettura in esame è molto utile alla comprensione, dall'altro è interessante capire se nel contesto contemporaneo siano permesse le stesse visuali dell'epoca e soprattutto, se è possibile avere a disposizione più punti di osservazione, consentendo facilmente di elaborare un'immagine complessa e attendibile dell'opera. Per la Porta dei Pagani sono stati realizzati dei dispositivi semplici che, attraverso una superficie trasparente in perspex su cui è disegnata geometricamente la prospettiva completa dell'arco, riescono a sovrapporre l'immagine volumetrica del monumento alla rovina recisa attualmente esistente. Sono stati individuati quindi alcuni precisi punti di osservazione in cui sono stati collocati i dispositivi, attraverso i quali i visitatori possono godere di diverse visuali e prospettive. Questa operazione, apparentemente elementare e completamente analogica, attiva nel fruitore un processo di immaginazione che stimola la conoscenza e l'interesse verso la storia, coinvolgendolo in un'esperienza ludico-didattica che non lo lascia indifferente, ma lo incuriosisce e lo guida alla comprensione. A questo si aggiunge l'invito alla ricerca di molteplici prospettive attraverso il movimento, mettendo in gioco la dimensione cinestetica che permette la scoperta del contesto spaziale e dell'ambiente in relazione alla personale corporeità. Un ulteriore esempio di ricomposizione dell'immagine archeologica è il progetto di musealizzazione del sito archeologico di Praça Nova a Lisbona, (già analizzato nella catalogazione dei casi studio) opera dell'architetto Joao Luìs Carrilho da Graça, al quale è stato affidato il delicato compito di valorizzare un sito complesso, caratterizzato dalla stratificazione di insediamenti fenici, arabi e romani, appartenen-

ti quindi ad epoche diverse, con differenti funzioni e altrettante tipologie costruttive. La peculiarità dell'intervento è data dall'area di origine araba e edificata nel corso dell'XI secolo, per la quale l'architetto portoghese ha proposto una ricostruzione delle antiche abitazioni. Si tratta in realtà di un'astrazione, una riconfigurazione quasi surreale di volumi bianchi sospesi al di sopra delle originarie fondazioni, ripresentando però una corretta lettura dimensionale e volumetrica dell'organizzazione spaziale. Anche gli ambienti interni, in cui il visitatore accede incuriosito, sono riprodotti con cura: l'atrio, al cucina, la sala, il patio. Tutto concorre a far vivere al fruitore l'esperienza dell'abitazione, invitandolo ad immaginare le dinamiche domestiche e rendendolo immediatamente consapevole dell'originaria tipologia architettonica. La scelta di lasciare i nuovi volumi distaccati dalla muratura araba enfatizza il rapporto tra nuovo e antico e permette di leggere la gerarchia tra i due: i corpi bianchi, solidi, ma leggeri, seguono l'antica giacitura, quasi fossero un artificio che, attraverso sostegni puntali nascosti, si sollevano dal reperto archeologico per riproporlo nella volumetria e interpretarlo. La composizione architettonica è guidata dalla percezione visiva e sensoriale dello spazio, dai punti di vista, dalle zone d'ombra e si concentra sull'impatto emotivo del visitatore che viene coinvolto nel processo conoscitivo, divenendo protagonista di un'azione di conservazione attiva.
"Le sensazioni entrano nello spirito solo quando questo riesce a dare loro una 'forma', prendiamo conoscenza delle sensazioni solo quando le trasformiamo in 'conformazione'. Non solo ne discende una nuova concezione 'estetica', ma la funzione di questa nuova estetica, che l'opera d'arte incarna, per Fielder assume un importante significato: rappresenta cioè un linguaggio al servizio della conoscenza"[12]. La riproposizione della conformazione

12 Cirafici A., *Disegno e graphic design: dall'investigazione grafica all'attribuzione di senso*, Napoli, 2012, p. 212.
In queste pagine Alessandra Cirafici, affronta il tema della concezione dell'arte rispetto alla percezione visiva, inserito in un contesto più ampio, legato alla didattica e all'apprendimento. Nonostante le questioni siano distanti, risulta efficace l'analogia con quanto discusso a proposito della comunicazione e della conoscenza dei beni archeologici, che negli esempi proposti, ricorrono alla ricomposizione della forma come strumento di apprendimento e divulgazione, che non può prescindere dalla percezione formale.

architettonica d'origine è uno strumento finalizzato all'inclusione di una realtà del passato nella vita contemporanea, che si fonda sullo strettissimo rapporto esistente tra la percezione formale e l'apprendimento. Entrambi si basano sulle relazioni, che risultano costituenti dei processi didattici, ma anche connaturati nella dimensione dell'esperienza che trova fondamento negli spazi in cui e con cui, si creano dei rapporti. Nel caso delle aree espositive (che siano messe in mostra opere contemporanee o ritrovamenti archeologici) il progetto architettonico e comunicativo definisce diverse dinamiche: tra i visitatori e gli oggetti esposti, tra i visitatori e l'architettura stessa, tra la nuova struttura e il contesto preesistente. Il concetto di spazio si delinea quindi come un luogo di relazioni, non un contenitore, un generico ambito delle cose, ma come sistema di rapporti, scambi e interazioni. Pertanto lo spazio può essere compreso e conosciuto solo quando esiste un soggetto che lo "agisce", che fa emergere quello che lo spazio racconta nella sequenza temporale insita nell'idea di movimento e di azione[13]. Emerge quindi, come in architettura sia imprescindibile, oltre alla pianificazione fisica dello spazio, la progettazione dei comportamenti e la rappresentazione e l'immaginazione di quella che sarà la dimensione percettiva del visitatore. Pertanto, le strutture che hanno il delicato compito di custodire le rovine e gli allestimenti volti a musealizzare le vestigia archeologiche, hanno il dovere di valutarne anche l'adeguata comunicazione, rispondendo alla duplice funzione di tutela e di fruizione, intesa come accessibilità culturale e intellettuale, ai luoghi. La conoscenza, fine ultimo dei processi di conservazione e valorizzazione del patrimonio archeologico, passa per l'intelligibilità e necessita dell'esperienza come strumento della promozione dei processi cognitivi, dell'immaginazione e dell'apprendimento.

13 Cirafici A., *op. cit.,* p. 216-217. Ancora il tema dell'apprendimento viene letto parallelamente a quello della percezione, riferendosi alla definizione del concetto di spazio di Merleau-Ponty (Fenomenologia della percezione) il quale lo considera non come un ambito in cui le cose si dispongono, ma come l'insieme delle loro connessioni.

7
Scenari e immaginari

Immaginare il territorio

Il meccanismo della visione spesso è descritto come un percorso dal basso verso l'alto, dagli occhi ad un'area della mente che elabora i dati per poi passarli alla successiva fase. Sempre più ricerche dimostrano che in realtà il flusso delle informazioni è ben più complesso, con continui rimandi tra i diversi sistemi di gestione dell'informazione. L'atto dell'immaginare ha dinamiche simili a quelle del vedere ed è considerata valida l'interpretazione secondo cui la percezione del fatto visivo è il risultato finale dell'interazione dinamica tra segnali sensori provenienti dall'esterno e informazioni immagazzinate nei centri superiori della memoria[1]. Ogni volta che guardiamo qualcosa si attiva un processo cognitivo che attinge alla memoria (di quello stesso oggetto o di cose analoghe) e compone un'immagine mentale fatta di stimoli reali e elementi precedentemente assunti. Nella visione di un sito archeologico questa conside-

1 Casale A., 2018, p. 77-78.

razione diviene quanto mai necessaria, in quanto lo sforzo mirato alla comprensione di un luogo passa per l'immaginazione di una realtà più complessa, in parte inesistente, ma di cui possiamo provare a rielaborare la forma finita attingendo alla memoria di esperienza già vissute. La mente umana, per sua natura, cerca di superare questa lacuna, integrando le parti mancanti e cercando di completare la scena. Emblematica è l'immagine di Jean-Jacques Sempé, illustratore francese che si è dedicato alla rappresentazione di storie per bambini e quindi particolarmente propenso a stimolare l'immaginazione. In uno dei suoi disegni, Sempé illustra i pensieri di una donna che vedendo la base di una colonna, ricostruisce mentalmente l'intera immagine del tempio affollato, vivo e decorato, arricchendo quel frammento della narrazione di uno scenario che amplifica il suo senso: da reperto, ad architettura, a pezzo di città e quindi di civiltà. Il primo passaggio, come già descritto nel capitolo precedente, riguarda la ricostruzione dell'immagine di un edificio, che può essere dedotta dalle tracce rinvenute. Più complesso è immaginare il paesaggio e il contesto territoriale in cui nascevano quelle architetture. Sarebbe utile comprendere la densità del tessuto urbano, il rapporto tra i pieni e i vuoti e i punti di vista da cui osservare il costruito. Questa sfida, molto complessa nelle città contemporanee, rientra nei punti di riflessione che si vanno proponendo, cercando di indagare la relazione tra reperto archeologico e contesto urbano.

Strategie di pianificazione e comunicazione

Nei progetti archeologici in contesto urbano, la necessità di proteggere il patrimonio storico richiede l'integrazione tra strategie di pianificazione e di conservazione, al fine di ottenere una salvaguardia attiva che consenta una valida valorizzazione dei beni e la loro ricollocazione in quanto spazi pubblici destinati

alla collettività. Per coniugare gli interventi di tutela con quelli di trasformazione, che ne consentano l'adeguata fruizione, il patrimonio archeologico va interpretato, non solo nell'ottica di un uso turistico, ma soprattutto per consentire la sua reintroduzione nelle dinamiche quotidiane della città[2]. Accade spesso (come per i casi successivamente presentati) che oltre ai monumenti più noti, oggetto di attenzione da parte delle autorità e della soprintendenza, siano presenti sul territorio numerosi siti misconosciuti, quasi abbandonati e dimenticati, di cui bisognerebbe indagare il reale significato e domandarsi se alcuni di questi non meritino, al pari di monumenti più rilevanti, di essere tutelati, valorizzati e, talvolta, riutilizzati. Un approccio efficace, sia dal punto di vista della fruizione che da quello della comunicazione dei beni, si basa sull'interazione tra i sistemi urbani antichi e contemporanei, immaginando lo "spazio urbano in continuità con lo spazio archeologico, promuovendo l'integrazione dell'archeologia con le esigenze della città contemporanea, attualizzando sistemi e spazi urbani, sottraendo l'archeologia a un esclusivo uso turistico o specialistico, per incoraggiarne il potenziale uso quotidiano, adatto a mantenere la vitalità dei luoghi"[3].

Del resto, se da un lato è evidente riconoscere il patrimonio storico come una delle risorse principali dell'Italia contemporanea, dall'altro risulta ancora carente un effettivo investimento sulla sua valorizzazione che, alla questione della tutela, deve (o dovrebbe) affiancare il coinvolgimento sociale, unica reale modalità di inserimento nelle dinamiche urbane e culturali odierne (come previsto dalla Convenzione Europea del Paesaggio)[4]. In tempi recenti, è stata posta l'attenzione sulla questione del rendere un bene storico 'accessibile', il che significa produrre memoria, riuso e valorizzazione che siano inclusive; significa modificare ambiti architettonici e paesaggi-

2 Capuano A., 2013, p. 10.
3 Capuano A., op. cit., p. 11.
4 La Convenzione Europea del Paesaggio, sottoscritta a Firenze il 20 ottobre del 2000, evidenzia già dal primo articolo, l'importanza della percezione del paesaggio, al punto da definirlo come "parte di territorio, così come è percepita dai cittadini, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni" e continua nell'art. 5 descrivendo il paesaggio come "componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale e fondamento della loro identità".

stici monumentali impenetrabili rendendoli partecipi alla vita della città attraverso l'individuazione di funzioni capaci di offrire un nuovo valore, senso, significato e modo di vivere lo spazio urbano del domani. Questa direzione è percorsa anche dall'Agenda 2030, che riconosce proprio nel patrimonio culturale, un protagonista indiscusso per lo sviluppo sostenibile in termini di obiettivi legati all'istruzione, al turismo, alla sicurezza e alla sostenibilità. Ad essi è assegnato il duplice ruolo di rappresentazione e partecipazione fisica, culturale, virtuale, comunicativa, in cui tutti gli aspetti rappresentativi (legati alla storia passata e presente come esperienza culturale) forniscono gli strumenti per riflettere, investigare e rappresentare i valori della società contemporanea attraverso la 'riappropriazione' del bene storico e la partecipazione inclusiva degli utenti, trasformandoli da consumatori a produttori di contenuti culturali: *prosumers*.

Ritorna quindi il concetto di conservazione attiva, che predispone strategie finalizzate alla salvaguardia del patrimonio attraverso linguaggi contemporanei, tenendo conto delle mutate esigenze sociali, economiche e culturali. Il tema "dell'uso della storia" si fa presente in quanto rappresentazione dell'identità cittadina e che non deve rimanere muta, ma viva e vissuta, grazie anche a quei frammenti urbani, talvolta "indecifrabili o persino invisibili"[5] che devono invece essere comunicati e fruiti. Questo significa ricercare una continuità tra la città contemporanea e la città antica manifestando l'intenzione di ottenere un avvicinamento tra le due realtà, attraverso la difficile integrazione tra il progetto archeologico e il progetto urbano che, con approcci molto distanti, trattano uno stesso ambito: lo spazio collettivo.

"Integrare il progetto urbano con quello archeologico significa innanzitutto lavorare sulle connessioni, sul sistema delle relazioni ritenute le più idonee a

5 Ricci A., 2006, p. 9.

comunicare l'identità del sito con cui abbiamo a che fare, e quindi a trovare un senso urbano a ciò che è emerso dall'esplorazione."[6] Questa considerazione propone una lettura chiave dello spazio archeologico secondo cui, l'obiettivo principale del progetto deve essere quello di comunicare, attraverso l'uso e la forma, il reale senso di quel luogo e di conseguenza, l'architetto non può fare a meno di entrare profondamente nella natura specifica di quell'antichità servendosi della collaborazione stretta dell'archeologo in diverse fasi del progetto[7], pianificando una narrazione, o potremmo dire (ancora una volta) una "messa in scena" dello spazio urbano. Soprattutto nei centri storici, dove il ritrovamento archeologico appartiene allo spazio urbano, la finalità degli interventi di conservazione e trasformazione è legata alla trasmissione di senso, all'uso specifico dello spazio collettivo e alla sua giustificazione sociale.

Il principio dell'agopuntura urbana

Partendo dal concetto per cui la valorizzazione di un sito archeologico non può prescindere dal contesto urbano e paesistico in cui è collocato, dal quale è stato determinato o di cui era determinante, la programmazione integrata di interventi di salvaguardia per il centro storico appare più che mai necessaria. L'obiettivo è individuare una strategia che metta a sistema i frammenti archeologici appartenenti a uno stesso territorio, relazionandoli tra di loro e ricollocandoli nelle attività contemporanee. L'approccio proposto per il centro antico di Napoli è quello della 'agopuntura urbana', immagine intuitiva che racconta di sé un approccio puntuale e non invasivo. Il riferimento è quello del testo intitolato appunto *Agopuntura urbana*, una piccola opera di Jaime Lerner, poco noto in Italia, ma piuttosto conosciuto all'estero e in Brasile, suo paese di origine. Lerner nasce come ingegnere, ma rivela una grande attitu-

6 Panella R., in Capuano A., op. cit., p. 66.
7 Panella R., op. cit., p. 67.

dine per l'architettura e per l'urbanistica. Nella sua vita professionale ha avuto uno stretto legame con Oscar Niemeyer, autore dell'introduzione del testo e, secondo alcuni, Lerner rappresenta per la cultura delle città ciò che è stato Oscar Niemeyer per l'architettura. Così come Niemeyer ha inventato un'architettura basata su forme nitide e universali, allo stesso modo Lerner ha introdotto una maniera limpida e condivisibile di leggere la città, i suoi valori e la sua cultura, proponendo soluzioni e basi per buone politiche[8]. Il riferimento all'interessante lavoro di Lerner è di tipo metodologico, considerando la strategia dell'agopuntura urbana come un approccio progettuale valido, attuabile e particolarmente adatto a rispondere alle problematiche di valorizzazione del patrimonio storico ed archeologico del centro antico. Dal testo, infatti, si possono estrapolare alcuni punti chiave che chiariscono i criteri caratterizzanti di un'efficace agopuntura: innanzitutto è fondamentale che una buona agopuntura promuova l'attenzione per l'identità culturale di un luogo o di una comunità; è bene ricordare che non necessariamente l'agopuntura urbana si traduce in opere, in alcuni casi si tratta di introdurre comportamenti e condizioni positive per la trasformazione; l'obiettivo di una buona agopuntura consiste nell'attrarre i fruitori, favorendo l'incontro tra le persone e nello stimolare la conoscenza della città da parte di ognuno poiché, difficilmente si rispetta ciò che non si conosce; infine, è importante che nell'agopuntura, l'intervento sia rapido e preciso.

Questi criteri, si potrebbero facilmente immaginare come ventaglio di possibili soluzioni alle criticità disseminate in un territorio come quello della città di Napoli, in cui esistono diversi luoghi, appartenenti alla memoria urbana, fondamentali per l'affermazione dell'identità cittadina e che richiedono politiche gestionali e attività culturali che li riportino

8 Attualmente non esiste ancora una versione ufficiale in italiano del libro *Agopuntura urbana* di Jaime Lerner, in questo capitolo si fa riferimento alla traduzione dal portoghese ad opera del prof. Pietro Garau, docente di urbanistica presso l'università degli studi 'La Sapienza' di Roma.

in vita, poiché le principali problematiche di questi siti sono dovuti alla mancanza di continuità, fisica e di utilizzo, con il tessuto urbano contemporaneo. Non trascurabile inoltre è l'approccio per cui l'agopuntura si attua con piccoli interventi locali, ma che producono giovamento nell'intero organismo, che è considerato come un insieme che coinvolge più sistemi funzionali. L'analogia tra città e organismo vivente è di facile comprensione e le proposte strategico-progettuali presentate in questo capitolo, utilizzano esattamente questo stesso principio: interventi puntuali, in siti misconosciuti o trascurati della Napoli antica, con l'intenzione di connetterli tra loro e di proteggere il patrimonio storico valorizzando l'integrazione tra strategie di pianificazione e di conservazione, per una tutela attiva del patrimonio, generando un effetto benefico e rigeneratore ben più ampio e complesso delle singole soluzioni proposte. L'intenzione auspicata è di generare un coordinamento tra i siti archeologici del centro storico che provveda alla tutela dei ritrovamenti, alla valorizzazione degli stessi, ma anche ad attuare una politica collettiva che includa sia attività turistiche (e quindi economiche) che attività di ricerca volte all'approfondimento dello studio dello sviluppo urbanistico della città. Si tratta quindi di immaginare un progetto culturale di promozione del patrimonio storico territoriale per il recupero di realtà sottovalutate che preveda attività di monitoraggio e salvaguardia dei beni archeologici, un piano turistico-occupazionale integrato con le iniziative comunali e la fondazione di un centro per la ricerca e per la documentazione. Secondo questa logica, le politiche urbane, sociali e culturali, viaggiano insieme, in un rapporto di interdipendenza, che ha come base comune la conoscenza dei beni, in questo caso archeologici.
"Quando ci si accosta alla storia, lo si fa in primo luogo perché si desidera capire, con tutta l'onestà

Fig. 1/ Nella pagina accanto la planimetria della Napoli greco-romana, tratta dall'opera postuma *Napoli greco-romana*, di Bartolomeo Capasso, edita a cura della Società Napoletana di Storia della Patria, Napoli 1905.

intellettuale di capaci, come siano andate cui si è effettivamente le cose"[9]. Conferma questo punto di vista, Cesare De Seta il quale, evidenziando l'importanza di una continua ricerca sulle dinamiche degli eventi che hanno determinato i paesaggi e le stratificazioni attuali, individua nella ricostruzione degli eventi il primo passo per la comprensione della crescita e dello sviluppo di una città. La chiave di lettura che si va proponendo è quella dell'architettura delle connessioni, attraverso cui spazi e luoghi archeologici sono tenuti insieme da una trama di percorsi in un iter tematico che definisce nuove spazialità e nuovi riferimenti, che diventino luoghi attivi dove si svolgono azioni e funzioni contemporanee.
I luoghi presi in analisi, come possibili spazi di attuazioni di queste strategie, sono tre siti archeologici del centro storico: lo scavo delle mura greche in Piazza Bellini; il complesso termale del Museo Archeologico di Santa Chiara e l'antico teatro di Neapolis.
Ognuno di questi presenta condizioni e criticità che si offrono come riflessione su tematiche universali nel delicato rapporto tra antico e contemporaneo, sia per quanto riguarda gli aspetti compositivi, ma anche per ciò che concerne la fruizione e la comunicazione dei beni, che può avvalersi dell'immaginazione di un nuovo scenario che riproponga in maniera inedita, i segni presenti da secoli sul territorio. Tali ipotesi di visioni per il futuro, che utilizzano strategie visuali, urbane e compositive, mirano a restituire identità ai luoghi e si pongono come proposte dimostrative a conclusione di un ragionamento che enfatizza la creazione di un'immagine dello spazio archeologico che sia evocativa e allo stesso tempo profondamente radicata nello stato attuale dei luoghi, immaginando una modalità di intervento che ridisegni lo spazio urbano, includendo le tracce archeologiche nella narrazione urbana contemporanea e stimolando nuove possibilità di visualizzazione del patrimonio.

9 De Seta C., Bari, 1981, Prefazione.

TOMBE
Via Cirillo
Corso Garibaldi
Via Duomo
Piazza Cavour
Via Carbonara
Porta Capuana
Piazza Tribunali
Castello Capuano
PORTA
DECUMANO SUPERIORE
ODEO
TEATRO
DECUMANO MAGGIORE
FORO
PORTA ROMANA
PORTA CAPUANA
TERME
TOMBE
PORTA NOLANA
Via Costantinopoli
DECUMANO INFERIORE
MERCATO
PORTA
PORTA PUTEOLANA
STADIO
IPPODROMO
P. VENTOSA
Piazza Mercato
Via Loggia di Genova
PORTO ANTICO
PORTO NUOVO
Via Medina
PIANTA
DI
NAPOLI GRECO-ROMANA
1904
TINTE CONVENZIONALI
NAPOLI ATTUALE
NAPOLI MEDIOEVALE
NAPOLI ROMANA
NAPOLI GRECA

Antico Teatro Neapolis
Fortificazioni Piazza Bellini
Complesso termale Santa Chiara
Napoli contemporanea
Napoli greco-romana
0
25
50
100m

Visioni per il centro antico di Napoli

Il centro antico è un punto complesso e articolato della città di Napoli, richiede diversi livelli d'indagine e, al tempo stesso, si offre come possibilità per immaginare molteplici proposte e iniziative culturali. Parte del patrimonio artistico, storico e archeologico versa in condizioni di degrado e trascuratezza, nonostante negli ultimi anni sia stata constatata un'efficace e progressiva riqualificazione urbana, che ha comportato un miglioramento significativo della condizione generale, a cui è conseguito (in epoca pre-pandemica) un rilevante aumento dell'affluenza turistica. La premessa alla questione della valorizzazione del patrimonio archeologico è la necessità di integrare le strategie volte al recupero fisico e materico di frammenti di città, con azioni mirate al recupero sociale ed economico, portando nuovamente in vita strutture antiche e culture tradizionali. È stato già fatto notare come, già la Convenzione Europea del Paesaggio del 2000, abbia posto l'accento sulla necessità di integrare il paesaggio nelle politiche urbanistiche, di pianificazione del territorio e in quelle a carattere culturale, ambientale, agricolo, sociale ed economico. Un intervento in campo archeologico urbano pertanto non può prescindere dal contesto culturale, né dall'uso dello spazio collettivo contemporaneo e deve considerare il problema del contenuto cittadino nella complessità e nella stratificazione della sua storia, in relazione al contesto attuale. A questo proposito, sono particolarmente rilevanti le riflessioni di Giulio Carlo Argan, il quale identifica nell'antico, un limite alle trasformazioni moderne, ma non un impedimento. "L'antico non è soltanto un dato ineliminabile, un limite oggettivo agli sviluppi moderni: se gli è stato attribuito e si seguita ad attribuirgli un valore è perché esso esercita ancora una funzione, anche se non è più quella originaria ed è soltanto testimoniale ed estetica"[10]. E an-

Fig. 2/ Nella pagina accanto, sovrapposizione tra la planimetria della Neapolis greco-romana e l'attuale città, con l'individuazione dei siti archeologici del centro storico.

10 Argan G. C., 1965, p. 117.

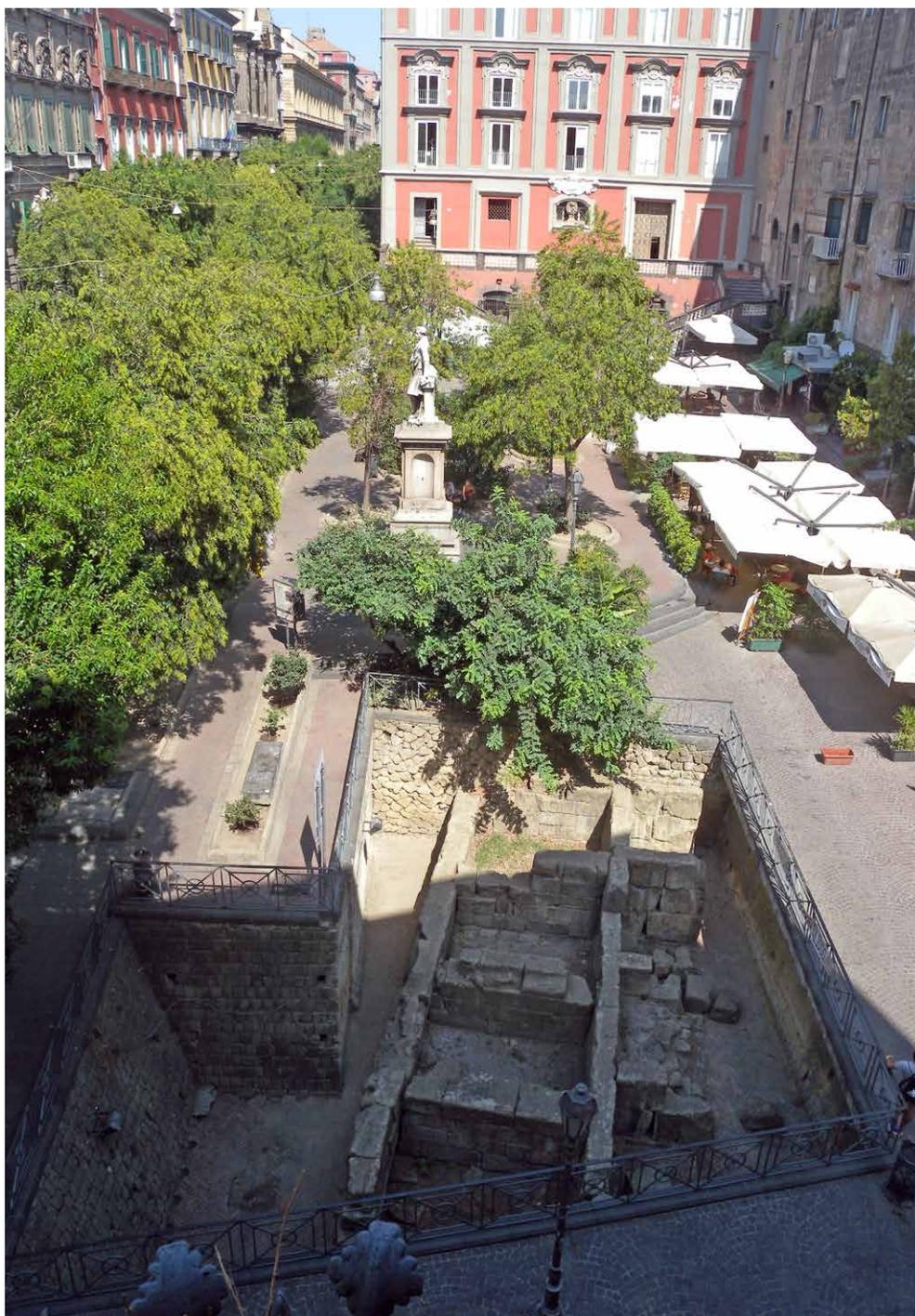
Fig. 3/ Nella pagina accanto le fortificazioni di piazza Bellini: vista dall'alto del vuoto nella piazza costituito dallo scavo che lascia emergere parte delle antiche fortificazioni (2020).

cora: "Intangibilità non significa mummificazione. [...] il centro storico di una città non può diventare un museo. Ma può rimanere, come il più delle volte è, un'opera d'arte"[11]. Non immobilità dei centri storici, ma trasformazione, che non snaturi il significato e il valore storico delle persistenze, ma ne consenta la fruizione. La dimensione archeologica del centro antico costituisce quindi un immenso potenziale, la valenza più significativa del patrimonio storico e artistico stratificato nel corso dei secoli.
Un semplice processo di musealizzazione potrebbe non essere sufficiente a garantire una continua manutenzione degli spazi e a mantenere vivo l'interesse per quest'area cittadina da parte del grande pubblico, pertanto sarebbe auspicabile rendere le aree archeologiche luoghi non solo per l'arte, ma per la cultura e la vita quotidiana. "La città esprime una realtà assai eterogenea e complessa in cui esistono fabbriche e ambienti antichi e nuovi, opere d'architettura e costruzioni meramente utilitarie […] insomma ciò che fa di una città una città e non un museo è la stratificazione storica di tutte queste componenti: una stratificazione che va dalle opere giustamente conservate a quelle erroneamente danneggiate, da quelle inutilmente conservate a quelle che conviene oggi ristrutturare o addirittura demolire"[12].

Le fortificazioni di Piazza Bellini: un progetto di trasformazione urbana

Racchiusa tra Port'Alba, via Costantinopoli e gli edifici attigui al vecchio Policlinico, Piazza Bellini costituisce un luogo centrale della vita civica, grazie alla posizione e alla presenza nelle immediate vicinanze di sedi universitarie, tra cui l'Accademia di Belle Arti e il Conservatorio, motivo del fervore culturale che storicamente caratterizza la zona. La frequentazione da parte di tanti giovani studenti e artisti rende quest'area uno spazio attivamente vissuto anche di

11 Argan, G. C., 1965, p. 118.
12 De Fusco R., 2009, p. 55.

Fig. 4/ Nella pagina accanto le fortificazioni di piazza Bellini: vista dalla quota della strada (2020).

notte, amplificando la sua connotazione 'attiva' nel quartiere. La piazza, frutto di progressive stratificazioni, presenta nel mezzo un grande svuotamento, dovuto allo scavo archeologico che ha riportato alla luce i resti di un tratto delle fortificazioni greche. Il tracciato complessivo delle mura di Napoli risale al V- IV secolo a.C. e si dispone lungo i margini del pianoro su cui sorge la città antica; nonostante le gravi distruzioni operate dal tempo e dalla guerra, l'impronta delle mura tuttora è riconoscibile per alcuni tratti. Queste fortificazioni hanno fatto sì che Neapolis vantasse la fama d'inespugnabilità, confermata dalle fonti storiche sia riguardo alla guerra annibalica (218-202 a.C.) sia durante il conflitto greco-gotico (VI secolo d.C.). Le mura di Piazza Bellini sono state rinvenute casualmente (come speso accade) nel 1954 e ulteriori scavi eseguiti nel 1984, hanno rivelato la prosecuzione delle fortificazioni al di sotto delle aiuole adiacenti al monumento a Bellini, per essere poi successivamente reinterrate[13].
La situazione quindi è una delle più comuni: le vestigia sono sottoposte al piano urbano e lo scavo crea un vuoto inaccessibile, per nulla integrato al contesto. "La questione dello scavo inaccessibile, un "buco" nel suolo urbano è quello che lo spazio archeologico non deve essere oggi nella città contemporanea"[14].
Questa condizione, per quanto poco auspicabile, è largamente diffusa, e ne è un esempio emblematico Largo Argentina a Roma: uno scavo ampio, nel centro vivo della città e in cui sono stati rinvenuti monumenti di notevole importanza. La criticità principale è legata all'esigenza di riconnettere situazioni altimetriche variabili, che creano una distanza fisica, concettuale e comunicativa. Una risposta interessante è data dall'ipotesi di progetto di Mario Manieri Elia che, per la sistemazione dell'area di Largo Argentina, lavora ragionando in "sezione",

13 *Mura greche a Piazza Bellini*, documento redatto dalla Direzione Centrale, Pianificazione e gestione del territorio Siti Unesco del Comune di Napoli.
14 Tsiomis Y., *Progetto urbano e progetto archeologico*, cfr. Massarente A., *Yannis Tsiomis, progetto urbano per l'Agorà*, in Area 62, Milano, 2002, p. 29.

elaborando un'ipotesi di raccordo tra le quote relative ai diversi periodi, riprogettando parte dello spazio urbano contemporaneo, occupato dalla strada carrabile. La progressiva riconnessione è disegnata partendo dal terreno archeologico e collegando i differenti livelli attraverso una sistemazione a terrazze, con percorsi pedonali e zone per la sosta che prendono forma nelle gradonate, consentendo così la discesa all'area archeologica[15]. Una soluzione analoga si potrebbe facilmente immaginare per piazza Bellini, dove lo scavo lasciato a vista ha dimensioni ridotte e lo spazio circostante è già quasi totalmente pedonale, riducendo quindi le problematiche legate alla percorrenza carrabile stradale. Le fortificazioni in tufo si trovano oggi a una quota di tre metri inferiore rispetto al calpestio della piazza, leggermente in pendenza, e sono delimitate da una ringhiera in ferro che circoscrive un'area di circa cento metri quadrati. Nell'immediato intorno, a ridosso di via Costantinopoli, è presente un filare di alberi che ostacola parzialmente l'ampliamento dello scavo, ma trattandosi di un ridotto salto di quota, è possibile ugualmente ipotizzare un sistema di percorsi, sedute e piccole terrazze per la sosta, che riduca il dislivello e definisca un possibile "utilizzo" dello scavo, in maniera non lontana, come visto in precedenza, dall'interpretazione data al sito dell'Arènes de Lutèce, a Parigi. Il concetto di inclusione delle rovine nella configurazione urbana contemporanea si traduce nel pensiero del professore Manacorda, secondo cui "si tratta di sottrarre alcune aree archeologiche alla loro condizione di luoghi separati dalla città per ripristinare un più ampio uso urbano"[16]. La criticità dello scavo di piazza Bellini, infatti, è quella di apparire come uno spazio separato e avulso dal resto del tessuto urbano, limite ulteriormente acuito dalla mancanza di illuminazione nelle ore serali, dalla scarsa segnaletica e dalla quasi assente comu-

15 Ranellucci S., 1996, p. 61.
16 Manacorda D., *Archeologia in città tra ricerca, tutela e valorizzazione*, in Guaitoli M.T., *Emergenza sostenibile. Metodi e strategie dell'archeologia urbana*, Atti della giornata di studi, Bologna, 27 marzo 2009, p. 16.

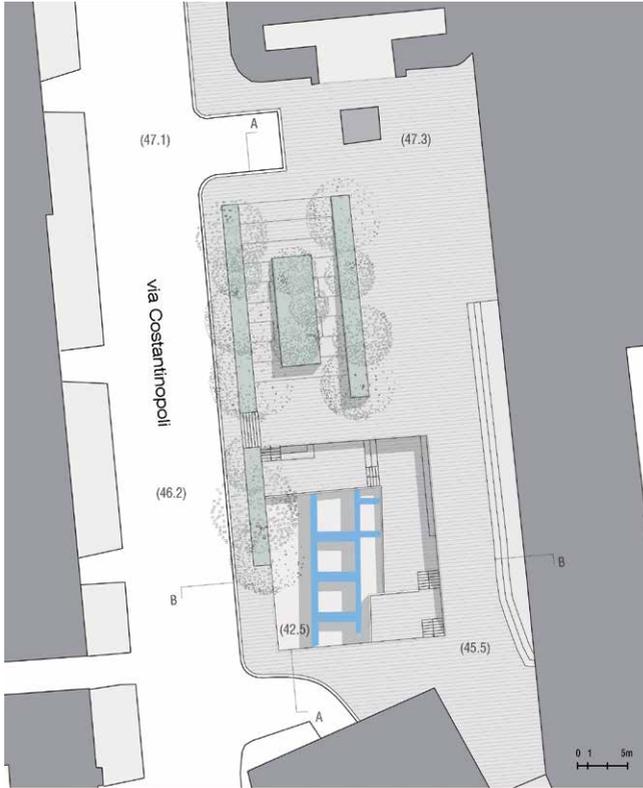
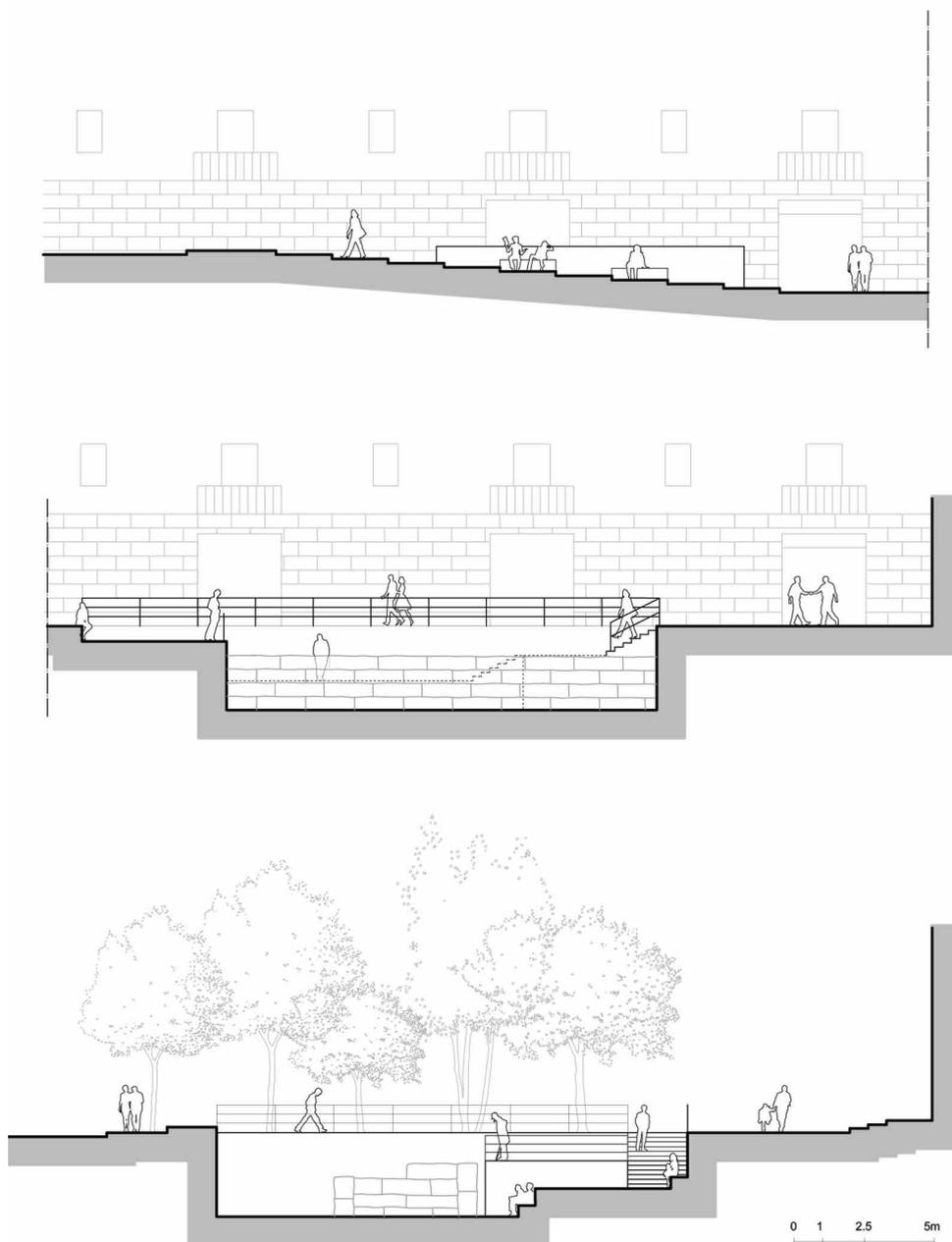



Fig. 5/ Fortificazioni di piazza Bellini: rappresentazione planimetrica di una possibile trasformazione urbana dello spazio pubblico, reinserendo le rovine nell'uso collettivo della piazza.

nicazione della natura delle rovine. Tali fattori contribuiscono ad oscurare un frammento antichissimo della città che ne afferma la storia e l'identità, riaffiorando nella Napoli odierna alla ricerca di una nuova definizione spaziale. Sulla base di queste riflessioni, appare chiaro che "la progettazione dei bordi, dei punti di sutura, della risoluzione dei dislivelli, fisici e concettuali, è un tema centrale, indubbiamente. Direi che sia quasi la premessa per il superamento di ogni scelta 'separatista'"[17]. La proposta di risistemazione della piazza vuole così esplorare la possibilità di approcciare il progetto archeologico come un'occasione di trasformazione urbana, privilegiando la questione della continuità tra città antica e città contemporanea, piuttosto che la pura conservazione o musealizzazione del ritrovamento.

17 Manacorda D., *Progetto archeologico e progetto architettonico in ambiente urbano,* in Capuano A., op. cit., p. 91.

0 1 2.5 5m

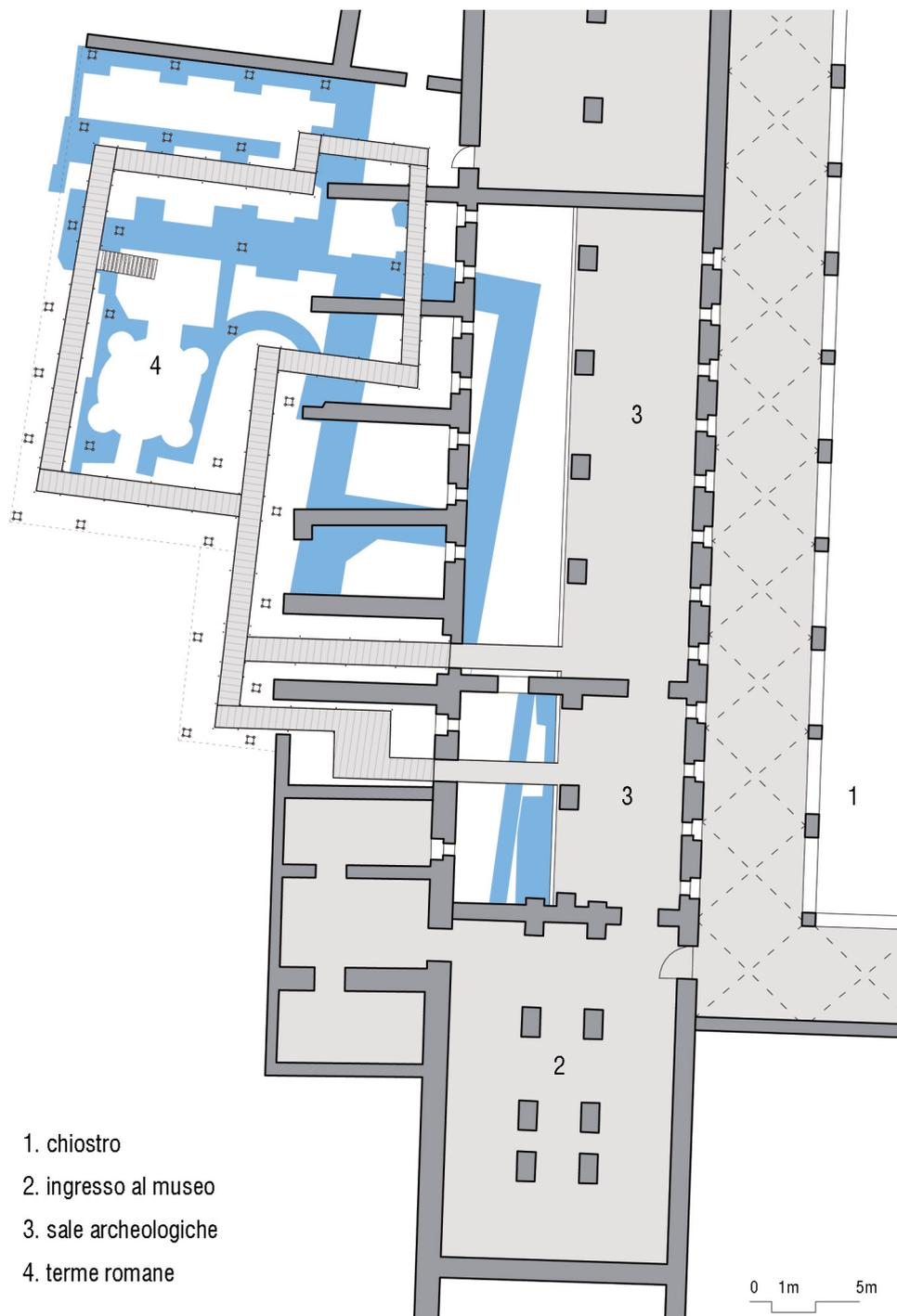
Fig. 6/ Nella pagina accanto le fortificazioni di piazza Bellini: rappresentazione in sezione dei possibili raccordi altimentrici per collegare lo spazio urbano con quello archeologico.

Il complesso termale di Santa Chiara: ipotesi di allestimento

Il Complesso Monumentale di Santa Chiara è realizzato tra il 1310 e il 1328 per volere del monarca Roberto D'Angiò e di sua moglie Sancia di Maiorca. I sovrani volevano costruire una cittadella francescana che accogliesse nel monastero le Clarisse, nel convento adiacente i Frati Minori e che includesse una magnifica chiesa per indurre i cittadini alla devozione verso la casa Angioina. Inoltre, l'intenzione ultima, era quella di avere a diposizione un edificio degno di accogliere i defunti reali. Pur essendo nel centro storico, la cittadella era isolata dal circostante contesto urbano tramite un recinzione muraria, accessibile attraverso due portali: uno principale su via Benedetto Croce, a pochi metri dal pronao che consente l'accesso alla chiesa e uno secondario, laterale, su via Santa Chiara. La chiesa è realizzata in tufo giallo, impiegato per le murature, e in piperno scuro, utilizzato per costruire gli archi, le cornici, gli stipiti e il pronao d'ingresso. La struttura presenta una navata unica lunga più di ottanta metri e alta circa quarantesei metri, con nove cappelle per ogni lato. Ognuna di queste è sovrastata da un'alta finestra bifora, che illumina la navata centrale e caratterizza i prospetti laterali, rivolti verso il chiostro e verso Piazza del Gesù. L'aspetto della basilica trecentesca cambia radicalmente tra il 1742 e il 1769, a causa della ristrutturazione barocca: l'interno è interamente rivestito di stucchi, marmi e decorazioni lignee dorate. Si aggiungono molti dipinti e affreschi, alcuni dei quali sono opera del pittore napoletano Francesco De Mura, mentre tra il 1761 e il 1763, Ferdinando Fuga si occupa del rifacimento del pavimento di marmo, visibile ancora oggi. Molti anni dopo, il 4 agosto 1943, un bombardamento aereo danneggia seriamente il complesso monumentale di Santa Chiara, causando un incendio che

Fig. 7/ Nella pagina accanto il complesso termale di Santa Chiara: vista dello scavo archeologico con l'attuale copertura e i percorsi sopraelevati in legno e acciaio (2016).

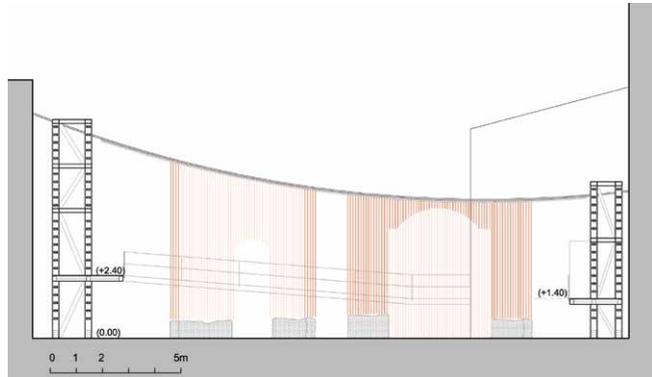
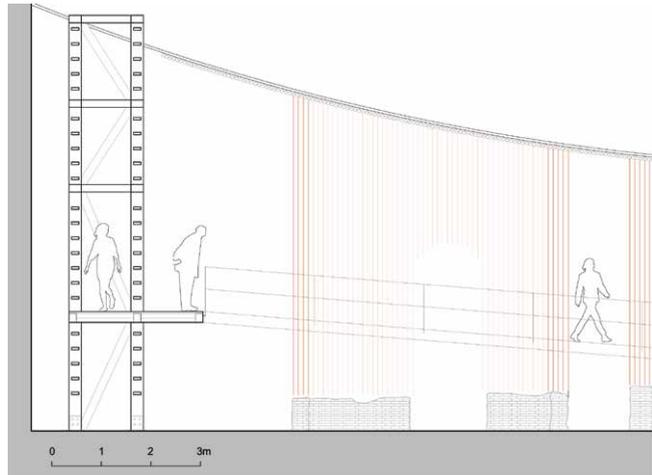
brucia la chiesa per sei giorni, distruggendo le volte, i dipinti, gli affreschi e tutto l'apparato decorativo. Poche opere d'arte sono salvate dalle Clarisse e insieme ad alcuni lavori ritrovati tra le macerie, costituiscono parte della collezione permanente del museo, allestito nelle sale adiacenti il chiostro. Alla fine del 1951 sono avviate le opere di restauro e ripar zione della chiesa e, fortuitamente, sono trovate alle spalle del chiostro tracce di murature antiche. Inizialmente si riconoscono condotti e tunnel in opus reticulatum e progressivamente è riportato alla luce parte di un complesso termale, risalente al I secolo d.C. Nell'area settentrionale dello scavo si trova una spaziosa stanza rettangolare, identificata con il Frigidarium, l'ambiente destinato ai bagni di acqua fredda. Sul lato ovest, invece, è riconoscibile una piscina, probabilmente appartenente al vecchio acquedotto, realizzato con piccoli blocchi rettangolari di tufo. Il resto dell'impianto idraulico sembra provenire da ovest, ma non se ne hanno molte testimonianze in quanto sono stati ritrovati solo piccoli frammenti inglobati nelle successive strutture murarie.
È stato più volte messo in evidenza come uno scavo non sia effettivamente concluso finché non è reinserito nel nuovo contesto. In questo caso particolare, l'area rinvenuta è contenuta all'interno della cittadella francescana e quindi è protetta da un sito di enorme valore storico e culturale. Come mostra la planimetria, è possibile che ci siano altre strutture antiche appartenenti alle terme al di sotto del piano di calpestio del chiostro, ma dato il pregio artistico è stata esclusa ogni possibilità di proseguire le operazioni di scavo. Nonostante questo, una piccola porzione della pavimentazione interna del museo archeologico di Santa Chiara, è stata rimossa, per mostrare come effettivamente le mura proseguano ancora, sotto la quota di calpestio. Il confronto che l'area archeologica ha continuamente con il com-

plesso monasteriale è articolato, infatti la bellezza della chiesa e del chiostro, da un lato induce i visitatori a scoprire l'intero complesso, dall'altro oscura l'importanza di questi ritrovamenti, che sono poco conosciuti e frequentati, nonostante siano accessibili con lo stesso biglietto e dallo stesso ingresso del famoso cortile maiolicato. Le operazioni di conservazione del sito archeologico hanno richiesto l'intervento di diversi uffici della Soprintendenza di Napoli: la Soprintendenza per i beni ambientali ed architettonici, la Soprintendenza per i beni archeologici e la Soprintendenza per i beni storici ed artistici. Ognuno di questi enti ha coinvolto architetti, ingegneri, geometri e archeologi al fine di redigere tutta la documentazione necessaria (rilievi, fotografie, misurazioni...) per monitorare le diversi fasi dello scavo. L'ultima fase di lavoto è stata quella dell'allestimento museale dell'area, aperto al pubblico dal 26 maggio 1995. L'area è fruibile attraverso una passerella di legno, sorretta da leggeri sostegni d'acciaio, realizzati con tubolari bullonati tra di loro; stessa tecnica costruttiva è utilizzata per il sistema di pilastri puntuali che sostengono la copertura. Questa è costituita da una doppia orditura d'acciaio, con una struttura secondaria in legno, su cui sono fissati dei pannelli di policarbonato trasparente che proteggono le vestigia dagli agenti atmosferici. All'intradosso del sistema sono agganciati dei teli bianchi, diposti longitudinalmente, che ombreggiano l'area, limitando l'eccessivo aumento di temperatura. Questo però crea un problema non trascurabile d'illuminazione, poiché le fasce di tessuto, distanziate leggermente tra loro, non riescono a creare una situazione di luce omogenea e diffusa, ma piuttosto generano forti contrasti chiaroscurali che non favoriscono la condizione ambientale. Altra criticità è data dalla struttura portante che pur essendo puntuale nell'appoggio, si suddivide nella parte alta in diverse ramifi-

Fig. 8/ Nella pagina accanto il complesso termale di Santa Chiara: vista dello scavo archeologico con una delle vasche delle antiche terme (2016).

4
3
3
1
2
1. chiostro
2. ingresso al museo
3. sale archeologiche
4. terme romane
0 1m 5m

cazioni e queste ripartizioni, da alcuni punti di vista, vanno a ostacolare la visione complessiva del sito.
Partendo da questi nodi critici, si delinea la proposta di valutare una copertura alternativa, senza sostegni centrali, ma che sviluppi il sistema portante lungo il perimetro dello scavo. S'ipotizza quindi un doppio telaio di legno lamellare che sostiene i percorsi e la copertura, immaginata come una catenaria realizzata con l'impiego di cavi di acciaio su cui è installato un sottile strato di fibra sintetica (tipo kevlar) per proteggere le murature antiche dagli agenti atmosferici. Sui cavi si possono innestare dei tubolari in policarbonato che consentono il passaggio diffuso della luce e forniscono un ampio potenziale espressivo grazie alle diverse possibilità cromatiche e di trasparenza. In questa soluzione, la visione dello scavo è dinamica e mutevole grazie al percorso sviluppato a quote diverse, che consente ai visitatori di avere molteplici punti di osservazione e una panoramica da un'altezza di due metri che permette di percepire la disposizione planimetrica nella sua interezza, riconoscendo più facilmente la funzione di complesso termale, definita dalla particolare configurazione dell'ambiente. Sarebbe interessante valutare anche ulteriori forme comunicative che coinvolgano gli enti e le istituzioni presenti sul territorio, come l'Accademia di Belle Arti, il dipartimento di architettura, l'albo professionale degli architetti o le numerose associazioni culturali e artistiche presenti nel centro storico della città. Infatti, coerentemente con le politiche museali attuali che cercano di rendere attivi gli spazi espositivi al fine di attrarre i visitatori e riportarli nei musei anche dopo la prima visita, potrebbero essere immaginati diversi allestimenti temporanei messi in opera nell'area centrale dello scavo (immaginata libera da sostegni, uno spazio flessibile e facilmente utilizzabile) con cadenza annuale o semestrale. In questo modo s'innescherebbe un processo

Fig. 9/ Nella pagina accanto disegno del complesso termale di Santa Chiara: pianta di rilievo dello stato attuale, in cui è visibile lo spazio del museo archeologico (incluso nel complesso monumentale), in azzurro le rovine e i percorsi con la schematizzazione dei sostegni metallici.

Fig. 10/ Complesso termale di Santa Chiara: sezione di una nuova possibile copertura che lasci libero lo spazio delle rovine, favorendone la visione da differenti punti di osservazione. A questa, potrebbero essere fissati degli elementi leggeri tali da riprodurre l'immagine delle antiche mura, riproponendone l'immaginario.

di coinvolgimento cittadino, al fine di promuovere il sito e coinvolgere artisti e giovani che possano rendere vivo un luogo di cultura che coniuga passato e presente. A questo si aggiunge anche la possibilità di organizzare eventi tematici (legati all'archeologia, all'arte, alla moda, alla musica, alla tradizione...) diffusi nei diversi siti archeologici individuati, incentivando la connessione tra gli stessi e la conoscenza della città antica. Nello schema di sezione sottostante, per esempio, è immaginato un allestimento che attraverso un sistema effimero di cavi sospesi alla copertura, vada a riconfigurare l'immagine del volume complesso delle terme per stimolare la costruzione di un immaginario condiviso.

Il Teatro Antico: una proposta per il riuso

Realizzato nel corso del I secolo a.C., l'Antico Teatro di Neapolis è uno degli edifici più rappresentativi della città romana, un importante polo dell'attività civica insieme all'Odeion che secondo le ricostruzioni dell'originario assetto urbano, doveva essere poco distante. L'antica struttura è stata progressivamente inglobata in numerose piccole proprietà sorte in corrispondenza della summa e media cavea e che oggi è in parte custodita all'interno del cortile di un edificio residenziale tra via San Paolo e via Anticaglia. Purtroppo il teatro rimane nascosto e sconosciuto ai più perché non visibile dalla strada, difficilmente accessibile e raramente aperto alla pubblica fruizione. Una delle principali cause della condizione attuale di abbandono e di chiusura del teatro è dovuta al fatto che gran parte dell'impianto monumentale è incorporato negli edifici rinascimentali. Nonostante la porzione rinvenuta sia esigua, rispetto alle dimensioni d'origine, grazie ai numerosi studi e rilievi è stato possibile datare il teatro e restituirne un disegno completo: cento metri di diametro e ottantasei metri di elevazione, costruiti in piano. La scena in origine era articolata in tre ordini sovrapposti con nicchie curve, aperte sul palcoscenico, mentre la cavea è perfettamente semicircolare. Questa forma così precisa è (curiosamente) ancora distinguibile oggi dalle fotografie aeree dove nelle coperture moderne si riconosce l'andamento ad arco di cerchio, testimonianza della continuità tra le fondazioni romane e le successive.

Nella costruzione del teatro, sono state distinte due fasi distinte: la prima databile all'età augustea e realizzata in opus reticulatum e pietre di tufo; la seconda, risalente alla tarda età Flavia, costruita in laterizio con specchiature di reticolato e blocchetti tufacei. In seguito la struttura è consolidata con la costruzione di due contrafforti in laterizio della seconda metà del

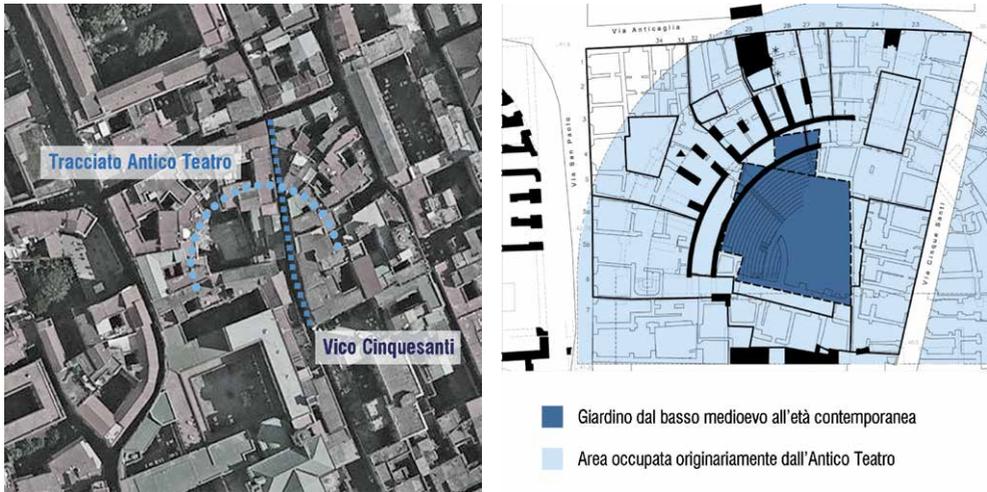



Fig. 11-12/ Antico Teatro di Neapolis: immagine aerea delle coperture in cui si distingue ancora la forma del Teatro Neapolis e rappresentazione della sovrapposizione delle strutture successive.

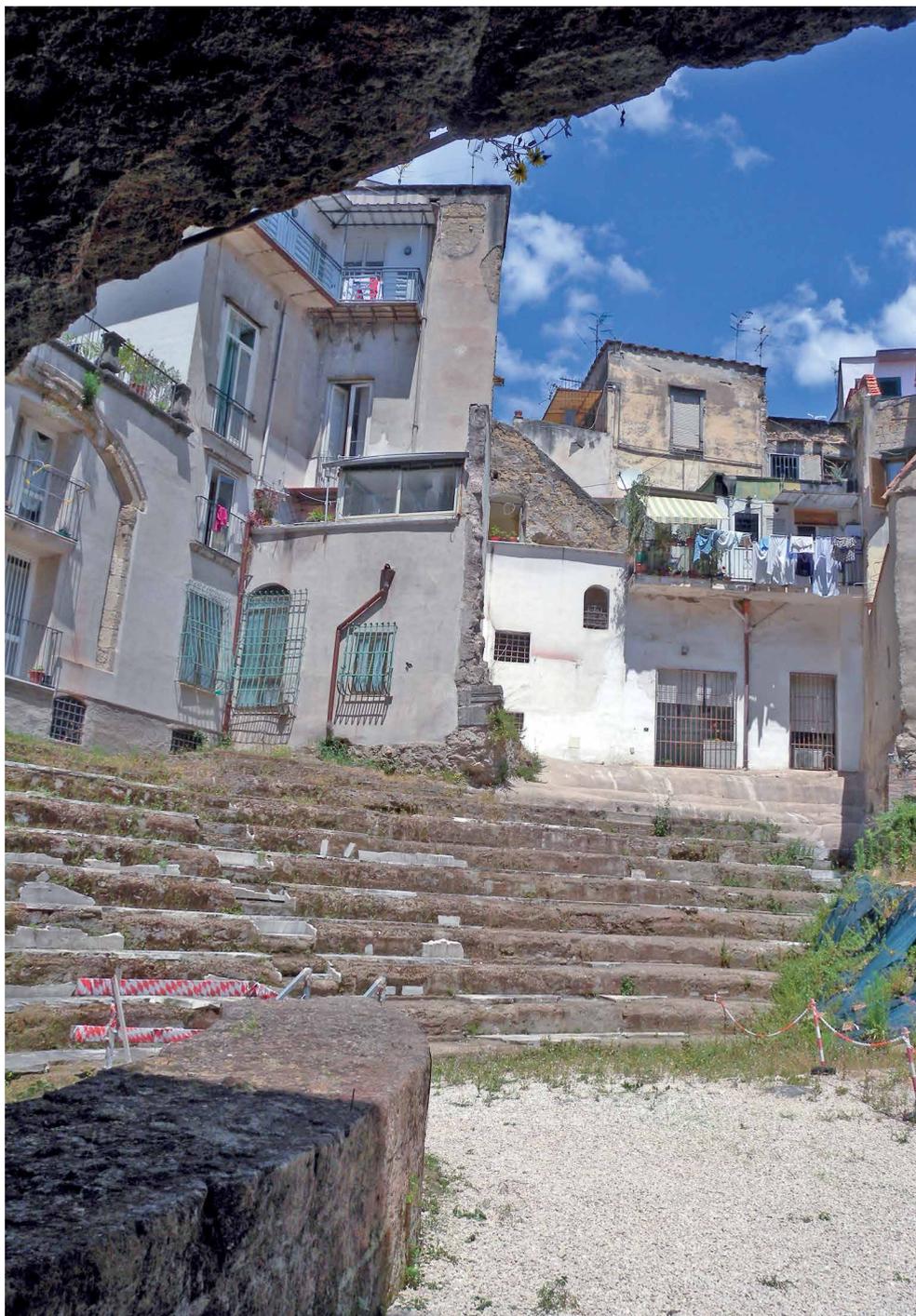
II secolo d.C. e ancora presenti in via Anticaglia[18]. Le grandi dimensioni e la complessità della costruzione, confermano l'importanza di un'architettura a cui le fonti attribuiscono persino la rappresentazione di una commedia dell'imperatore Claudio e un'esibizione di Nerone al momento del terremoto del 64 d.C. Questo fenomeno sismico è stato probabilmente il primo motivo del progressivo abbandono del teatro, seguito dai danni provocati da un'alluvione avvenuta tra il V e VI secolo. In seguito la struttura venne adoperata prima come piccola necropoli nel periodo medievale e poi come discarica. Una volta colmata la cavea, non è stato difficile perdere le tracce e la memoria del teatro.

L'intervento di valorizzazione qui proposto si basa su di una strategia che recuperi la struttura e la rimetta in funzione: infatti, spesso il riutilizzo di una rovina è considerato una buona forma di conservazione, al punto che l'archeologo Daniele Manacorda scrive: "Sembra evidente che il sostegno dell'opinione pubblica alla difesa del patrimonio e allo sviluppo della ricerca sarà direttamente proporzionale alla quantità di persone che, visitando un sito archeologico, saranno state messe in condizione di apprez-

18 Pozzi E., *Gli itinerari archeologici*, in *I beni culturali per il futuro di Napoli*, Napoli, 1990, p.269.

zarlo. Usare per conservare dunque: ma quale uso fare delle rovine?"[19].
Molti sono i dubbi e le questioni relative al riuso delle strutture antiche in quanto, se da un lato esistono forti perplessità concernenti le pressioni esercitate dal turismo di massa, dall'altro risulta evidente come un sito accessibile, vivibile e magari utilizzabile, possa coinvolgere maggiormente i visitatori, rendendoli partecipi della conoscenza del luogo, della sua storia e di conseguenza della promozione del territorio. Esistono ovviamente molteplici possibilità per ripristinare la funzione del teatro, nell'ipotesi avanzata è privilegiata la funzione d'origine dell'architettura e pertanto è proposta la realizzazione di una struttura effimera, che allestisca lo spazio riproponendo parzialmente la morfologia originaria. Le immagini di seguito rappresentano l'installazione di palchi di legno removibili, disposti su due livelli seguendo la forma della cavea. Secondo lo stesso principio, delle sedute temporanee potrebbero essere sovrapposte a quelle attuali, consentendo l'utilizzo delle gradinate come spalti. Infine, un palcoscenico disegnato secondo la forma dell'area attualmente rivenuta permetterebbe la messa in scena di spettacoli ed esibizioni. Oltre gli aspetti architettonici e costruttivi, vanno parallelamente valutate le implicazioni economiche e gestionali legate alla funzione abitativa degli edifici sovrapposti al teatro. La particolarità del sito è chiaramente costituita dalla sovrapposizione degli edifici residenziali, situazione analoga a quella in precedenza illustrata delle Arènes de Lutèce a Parigi. La differenza fondamentale è che a Napoli, al momento, non è possibile proseguire lo scavo, riportando quindi alla luce l'intera struttura, proprio a causa di queste superfetazioni, le quali sono state oggetto di un aspro dibattito. Alcuni studiosi infatti sostengono la tesi della demolizione degli edifici soprastanti per liberare il teatro restituendogli lo spa-

19 Manacorda D., 2016, p. 94.

Fig. 13/ Nella pagina accanto l'Antico Teatro di Neapolis: vista della cavea a cui si sono sovrapposti gli edifici residenziali (2017).

zio originario. Tra questi, l'archeologo Mario Napoli, che nel 1967 scriveva: "La ricerca tra le strutture moderne e il sottosuolo del teatro di Neapolis è stata sempre un'aspirazione vivamente sentita dall'archeologia napoletana, nell'intento di restituire alla città e alla cultura il più conservato monumento antico; però difficoltà contingenti e tuttora presenti non hanno mai consentito di affrontare in pieno la liberazione del monumento dalle sovrastrutture moderne, e ci si è limitati a saggi di scavi, a molto parziale messa in luce e a tentativi di ricostruzione grafica. È in realtà auspicabile che ora che si programma di alleggerire da sovrastrutture il centro storico e di procedere a demolizioni per dare più respiro a quella parte di città, evitando peraltro di distruggere o di alterare il tessuto urbano attuale che conserva quello antico, si affronti il concreto problema della liberazione del teatro, con la qual cosa non solo si recupererebbe un notevole monumento, ma si ripristinerebbe un tratto originario del tessuto urbano, bonificando zona fittamente urbanizzata"[20].
Posizione analoga è quella di Roberto Pane, il quale sostiene che: "La sistemazione archeologica più importante, e che più spesso è stata invocata, è quella del teatro romano e dell'odèo; e certamente nessun altro intervento nel centro è destinato ad avere una maggiore risonanza, dato l'interesse esplicito della scoperta, la vastità dello spazio che essa impegna ed il suo valore di richiamo culturale. […] Ad ogni modo, la scoperta degli importanti resti del teatro non dovrà implicare la totale distruzione degli edifici sovrastanti; il richiamo archeologico non può e non deve essere tanto esclusivo da annullare la successiva stratificazione storica. Fortunatamente, però, una vasta demolizione, per la messa in luce del teatro antico, è resa possibile proprio dall'assenza, in sito, di edifici di valore storico-artistico.[21]"
Il dibattito continua vedendo posizioni diametral-

20 Napoli M., 1967, p. 438.
21 Pane R., 1971, p. 30.

Fig. 14/ Antico Teatro di Neapolis: dettaglio delle gradonate, ancora parzialmente rivestite di marmo (2017).

mente opposte: alcuni studiosi, infatti, reputano non appropriato un progetto che preveda la demolizione degli edifici residenziali, individuando in questa operazione il grave rischio di generare una profonda frattura nel tessuto urbano, restituendo poi il teatro ad un ambiente del tutto estraneo a quello a cui apparteneva.

La proposta di riuso illustrata di seguito, ha come obiettivo la valorizzazione attraverso l'attiva fruizione di questo luogo, il suo reinserimento e l'adegua-

mento della struttura nella città contemporanea, facilitando quindi l'accesso e i percorsi, promuovendo eventi culturali e artistici, visite ed esibizioni.
Questo possibile scenario di riutilizzo del teatro è stato pubblicato nel luglio 2015 sul Corriere del Mezzogiorno, in occasione della rassegna intitolata 'Dieci idee per cambiare Napoli', in cui giovani architetti proponenvano visioni, più o meno realistiche, di trasformazione del territorio comunale, al fine di portare l'attenzione, di istituzioni e cittadini, su luoghi della cultura e dell'identità napoletana, innescando processi di immaginazione che potranno forse trovare concretizzazione negli anni futuri.
Nel caso del Teatro Neapolis, in sintesi, il processo di conservazione attiva andrebbe fondato sul riportare la struttura del teatro nella vita quotidiana urbana per quello che è al momento: un frammento.
Questo significherebbe valorizzarne il senso e la memoria, senza necessariamente ricorrere a drastici interventi di "liberazione" che comporterebbero non poche difficoltà attuative oltre che un profondo (e forse traumatico) cambiamento in un'area della città fortemente rappresentativa dell'identità napoletana. Antonio De Simone scrisse, a questo proposito: "In un contesto quale quello napoletano l'archeologia urbana può significare non solo archeologia della città o nella città, quanto piuttosto archeologia per la città"[22]. Ridefinire il teatro, quindi, come uno spazio pubblico, disegnando l'immaginario che racconta la sua storia, significherebbe restituirlo realmente alla città e promuovere la riscoperta culturale del teatro antico che identifica una radicata tradizione artistica
della città partenopea. Proprio dal teatro greco, Napoli ha infatti ereditato e custodito l'arte della rappresentazione scenica, appropriandosene e divenendo maestra, rivelando nella cultura napoletana l'impronta inconfondibile delle sue origini.

22 De Simone A., Neapolis: Topografia e urbanistica, in *Rigenerazione dei centri storici, il caso Napoli,* Napoli, 1988.

Fig. 15-17/ Antico Teatro di Neapolis: queste immagini evocative, che vogliono richiamare un possibile scenario di una nuova e contemporanea fruizione del teatro, sono state elaborate in collaborazione con l'ing. Marta Cosenza in occasione della rassegna *Dieci idee per cambiare Napoli*, pubblicata sul Corriere del Mezzogiorno il 23 luglio 2015. (credits: Alice Palmieri, Marta Cosenza)

Conclusioni

Il volume propone un'analisi critica dei processi interpretativi che determinano le scelte strategiche delle nuove architetture in relazione ai siti archeologici e si interroga sulla dimensione esperenziale dei percorsi di visita pianificati, indagando i possibili approcci comunicativi e progettuali finalizzati alla valorizzazione dei beni culturali e all'incremento della fruizione del patrimonio. Si tratta di investigare modalità di messa in scena che, definendo particolari condizioni di osservazione e particolari punti di vista, siano capaci di veicolare i contenuti culturali e orientarli alla fruizione intesa come esperienza percettiva. Obiettivo finale è indagare la natura dell'immagine e degli immaginari che può generare. La monografia presenta una lettura del tema della musealizzazione del patrimonio archeologico fondando le riflessioni sul nodo concettuale della conservazione attiva per un'archeologia come esperienza, ponendo la questione dell'immagine quale

punto chiave dell'interpretazione di un sito e della comunicazione dei beni archeologici al pubblico. La dimensione visuale diventa, in questo senso, imprescindibile nell'idea di nuovi allestimenti che abbiano come obiettivo quello di coinvolgere i visitatori nel processo conoscitivo, rendendoli parte di un'esperienza attraverso un approccio partecipativo che miri realmente alla crescita culturale collettiva. In questo modo la dimensione comunicativa, e in particolare la possibilità di restituire nuove immagini, assume un ruolo fondamentale e propone la visione del museo archeologico come un dispositivo relazionale in cui si racconta la storia, uno spazio vissuto, esplorato e compreso, una struttura che non sia soltanto un mezzo di protezione delle rovine, ma uno strumento per esprimere il reale valore culturale di un ritrovamento e il suo significato. Buona parte del patrimonio archeologico è ancora in attesa di trasformazioni adeguate alle odierne dinamiche urbane e ai comportamenti cittadini che richiedono un'interazione tra il sistema architettonico e quello comunicativo, al fine di non lasciare le "rovine mute", ma renderle in grado di dialogare col contesto contemporaneo. Questa pubblicazione, attraverso la catalogazione di casi studi emblematici, traccia criticità e prospettive al fine di comprendere le strategie percettive, attuate e attuabili, per un'efficace valorizzare del patrimonio archeologico. Si tratta di delineare un approccio in cui la definizione di "dispositivi visivi", che in vario modo rendono possibile la percezione e l'esperienza di ciò che non esiste più, definiscono gli scenari futuri della ricerca nell'ambito della disciplina della rappresentazione in cui il tema del punto di vista e la riconfigurazione dell'immagine, diventa un filone di approfondimento per sperimentare la costruzione di convincenti narrative visive e stimolanti dimensioni percettive di uno spazio architettonico, ormai perduto.

Bibliografia

Per la parte teorica e metodologica

AA.VV. *Spazi espositivi contemporanei. Dal museo alla città.* Napoli, 1991

AA.VV. *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea: metodi, pratiche e strumenti.* Torino, 2002

AA.VV. *arch.it.arch - dialoghi di archeologia e architettura.* Roma, 2009

AA.VV. *Emergenza sostenibile. Metodi e strategie dell'archeologia urbana*. Bologna, 2011

AA.VV. *Mostrare l'archeologia. Per un manuale-atlante degli interventi di valorizzazione*. Torino, 2013

AA. VV. *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, in: *Journal fo the departement of Cultural Heritage*. Vol. 9, 2014

Ackerman James S. *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano, 2003

Altarelli Lucio. *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno.* Siracusa, 2022

Appiano Ave. *Comunicazione visiva. Apparenza, realtà, rappresentazione.* Torino, 1997

Argan Giulio Carlo. *Progetto e destino*. Milano, 1965

Argan Giulio Carlo. *Storia dell'arte come storia della città.* Roma, 1983

Argan Giulio Carlo. *Arte e critica d'arte.* Bari, 1984

Arnheim Rudolf. *La dinamica della Forma Architettonica.* Milano, 1981

Arnheim Rudolf. *Arte e percezione visiva*. Milano, 2008

Augè Marc. *Rovine e macerie. Il senso del tempo.* Torino, 2004

Baldacci Valentino. *Gli itinerari culturali. Progettazione e comunicazione*. Rimini, 2006

Basso Peressut Luca, Caliari Pier Federico. *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento.* Roma, 2014

Bellotti Massimo (a cura di). *Progettare archeologia. Teorie questioni prospettive*. Roma, 2016
Bonfanti Ezio, Porta Marco. *Città, museo e architettura*, Milano, 2009
Brandi Cesare. *Teoria del restauro,* Torino, 2000 (prima edizione: 1963)
Busson Didier. *Atlas du Paris antique. Lutèce. Naissance d'une ville*, Parigi, 2019
Caliari Pier Federico. *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Milano, 2000
Campi Massimiliano. *Sistemi di conoscenza per l'Archeologia. I luoghi dei teatri e degli anfiteatri romani in Campania,* Napoli, 2017
Capuano Alessandra. *Paesaggi di rovine paesaggi rovinati*, Macerata, 2014
Capuano Alessandra, Carpenzano Orazio, Toppetti Fabrizio. *Il parco e la città. Il territorio storico dell'Appia nel futuro di Roma*, Macerata, 2013
Carbonara Giovanni. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti,* Napoli, 1997
Carbonara Giovanni. *Architetture d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo,* Torino, 2011
Carli Olivia Sara, Paronuzzi Marco. *Architettura e archeologia,* Venezia, 2012
Carpentieri Paolo. *Fruizione, valorizzazione, gestione dei beni culturali. Relazione tenuta al Convegno Il nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio. Prospettive applicative*, 2004
Casale Andrea. *Forme della percezione: dal pensiero all'immagine, M*ilano, 2018
Cataldo Lucia. *Dal Museum Theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Milano, 2011
Chiavoni Emanuela, Porfiri Francesca, Tacchi Gaia Lisa. *La rappresentazione dell'assenza: reintepretare la storia attraverso un linguaggio contemporaneo*, in: di Luggo Antonella, Giordano Paolo, Florio Riccardo, et al., Territori e Frontiere della rappresentazione, 39° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione, XIV Congresso Unione Italiana per il Disegno (UID). Roma, 2017.
Cirafici Alessandra. *Disegno e graphic design: dall'investigazione grafica all'attribuzione di senso,* Napoli, 2012
Cirafici Alessandra, Fiorentino Caterina Cristina, Lagnese Giampiero. *Messa in scena. Forme della narrazione/rappresentazione*, Napoli, 2008
De Carli Cecilia. *Educational through Art,* Milano, 2003
De Rubertis Roberto, Clemente Matteo. *Percezione e comunicazione visiva dell'architettura,* Roma, 2001
Dewey John. *Arte come esperienza*, Palermo, 2012
Dezzi Bardeschi Marco. *Anastilosi: abusi e pretesti,* Torino, 1994
Dezzi Bardeschi Marco. *Restauro: due punti e da capo*, Milano, 2004
Di Muzio Anelinda. *Rovine protette: conservazione e presentazione delle testimonianze archeologiche,* Roma, 2010
Di Stefano Roberto. *La tutela dei beni culturali in Italia,* Napoli, 1972
Dragoni Patrizia. *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia,* Firenze, 2010
Eco Umberto. *Opera aperta*, Varese, 1962
Fatta Francesca, Bassetta Manuela, Manti Andrea, Marraffa Andrea, Mediati Domenico. *Nuovi Media nel campo della comunicazione del Cultural Heritage: una esperienza per il MArRC Museo Archeologico di Reggio Calabria / New Media in the field of the Cultural Heritage's Communication: an experience for the MArRC Archaeological Museum of*

Reggio Calabria, Territori e Frontiere della Rappresentazione / *Territories and Frontiers of Representation,* 39° convegno internazionale UID, 14, 15, 16 Settembre 2017, Napoli, 2017

Fatta Francesca, Bassetta Manuela, Manti Andrea, Marraffa Andrea. *Villa San Giovanni (RC): from the Big One and the reconstruction. A City Museum between project and preservation of the memory*, in: Le *Vie dei Mercanti XV International Forum. World Heritage and Disaster, Knowledge, Culture and Representation, WORLD HERITAGE and DISASTER. La scuola di Pitagora editrice Knowledge, Culture and Rapresentation*, Napoli, Vol. 1, 2017

Fiengo Gaspare, Casiello Stella. *Note sul restauro dei monumenti agli inizi del XX secolo*, Napoli, 1973

Frampton Kenneth. *Storia dell'architettura moderna,* Bologna, 2008

Franchetti Pardo Vittorio. *L'architettura nelle città italiane del XX secolo: dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Ascoli Piceno, 2003

Francovich Riccardo, Zeffirero Andrea, *Musei e parchi archeologici*, Firenze, 1999

Gombrich Ernst H., Hovhberg Jiulian, Black Max, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini,* Torino, 2002

Gregotti Vittorio, *Il territorio dell'architettura,* Milano, 1966

Gregotti Vittorio, *Dentro l'architettura*, Torino, 1991

Gregotti Vittorio, *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarità,* Firenze, 2009

Hubel David Hunter, *Occhio, cervello e visione,* Bologna, 1989

ICCROM, *La conservazione sullo scavo archeologico*, Atti del Convegno di Cipro 1983, Roma, 1986

Ippoliti Elena, Casale Andrea, *Rappresentare, comunicare, narrare. Spazi e musei virtuali tra riflessioni e ricerche*, in: Luigini Alessandro, Panciroli Chiara (a cura di) *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio,* Milano, 2018

Laurenti Maria Concetta, *Le coperture delle aree archeologiche. Museo aperto*, Roma, 2006

Lerner James, *Acupuntura urbana*, Rio de Janeiro, 2003

Luigini Alessandro, Panciroli Chiara, (a cura di), *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*, Milano, 2018

Longobardi Giovanni, *Pompei sostenibile*, Roma, 2002

Longobardi Giovanni, *Aree archeologiche: non luoghi della città contemporanea*, in: Segarra Lagunes Maria Margarita, *Archeologia urbana e Progetto di architettura,* Roma, 2002

Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Venezia, 2011 (prima edizione: 1960)

Manacorda Daniele, *Il sito archeologico: fra ricerca e valorizzazione,* Roma, 2007

Manacorda Daniele, *Archeologia in città. Funzione, comunicazione, progetto*, in: *arch.it.arch dialoghi di Archeologia e Architettura*, 2009

Manieri Elia Mario, *Topos e progetto: temi di archeologia urbana a Roma,* Roma, 1998

Martí Arís, Carlos, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura,* Milano, 2007

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia della percezione,* Milano, 2003

Minissi Francesco, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione,* Roma, 1978

Minissi Francesco, *Perché e come proteggere i siti archeologici,* in: Restauro, n.90, 1987

Montani Pietro, Cecchi Dario, Feyles Martino (a cura di), *Ambienti mediali,* Roma, 2018

Norberg-Schulz Christian, *Architettura: Presenza, Linguaggio e Luogo*, Milano, 1996

Pallottino Massimo, *Che cos'è l'archeologia,* Firenze, 1968
Pane Roberto, *Città antiche, edilizia nuova,* Napoli, 1959
Panella Raffaele, *Roma Città e Foro. Questioni di progettazione del centro archeologico monumentale della capitale,* Roma, 1989
Pignatti Lorenzo, Haldenby Eric, *Il progetto dell'antico: un contributo di teorie e progetti sul rapporto tra architettura e archeologia,* Roma, 1990
Pitzalis Efisio, *Elementi architettonici del progetto moderno*, Roma, 1994
Pitzalis Efisio, *New exhibition spaces. Architecture as an experience*, in: Area 132, 2014
Pitzalis Efisio, *Esercizi di scrittura architettonica. Paradigmi, modelli, paradossi*, Siracusa, 2018
Ponti Gio, *Amate l'Architettura,* Genova, 1957
Quilici Vieri, *Lavorare sulle tracce*, in: Segarra Lagunes Maria Margarita, *Archeologia urbana e Progetto di architettura,* Roma, 2002
Ranellucci Sandro, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici,* Pescara, 1996
Ranellucci Sandro, *Allestimento museale in edifici monumentali,* Roma, 2005
Ranellucci Sandro, *Coperture archeologiche. Allestimenti protettivi sui siti archeologici,* Roma, 2009
Romanelli Pietro, *La conservazione delle aree archeologiche,* in: Atti del VII Congresso di Archeologia Classica, Rima, 1964
Rossi Aldo, *L'architettura della città,* Macerata, 2011 (prima edizione: 1966)
Ruggieri Tricoli Maria Clara, Sposito Cesare, *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Palermo, 2004
Ruggieri Tricoli Maria Clara, *Musei sulle rovine. Architetture nel contesto archeologico*, Milano, 2007
Segarra Lagunes Maria Margarita, *Archeologia urbana e progetto di architettura. Seminario di studi,* Roma, 2002
Tafuri Manfredo, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico,* Bari, 2007
Tsiomis Yannis, *Progetto urbano e progetto archeologico. La disposizione dello spazio pubblico e del sito archeologico dell'Agorà di Atene e del quartiere storico adiacente*, in: AA.VV. *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea: metodi, pratiche* e *strumenti,* Torino, 2002
Ugo Vittorio, *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari, 1991
Ugo Vittorio, *Architettura e temporalità*, Milano, 2007
Ugo Vittorio, *Mimesis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Milano, 2008
Ugolini Andrea, *Ricomporre la rovina*, Firenze, 2010
Varagnoli Claudio, *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, Roma, 2005
Zevi Bruno, *Saper vedere l'architettura,* Torino, 2009
Zumthor Peter, *Pensare architettura,* Milano, 2003
Zumthor Peter, *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano,* Milano, 2007

Per l'approfondimento dei casi studio

AA.VV., *Sverre Fehn: opera completa*, Milano, 1992
AA.VV., *Sverre Fehn. Architetto del paese delle ombre lunghe*, Napoli, 1993
AA. VV., *Città & storia. I musei della città*, Roma, 2008
AA.VV., *Joao Luis Carrilho da Graça, 2002-2013,* in: *El Croquis*, 170, Madrid, 2014

AA. VV., *Archeologia e città: riflessione sulla valorizzazione dei siti archeologici in aree urbane*, Roma, 2012
Achleitner Friedrich, *L'architettura di Peter Zumthor*, in: *Casabella*, 648, 1997
Bonet Llorenc, *Jean Nouvel,* Madrid, 2003
Bucci Federico, *Recupero del sito archeologico al Castello di San Jorge, Lisbona. Un involucro sospeso sui resti che lo modellano*, in: *Casabella*, 794, 2010
Cardani Elena, *Rivelare e proteggere, Musée Vesunna, Périgueux*, in: *L'Arca*, 189, 2004
Carrilho Da Graça João Luís, *João Luís Carrilho Da Graça: opere e progetti,* Milano, 2006
Carrilho Da Graça João Luís, *Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge, Lisboa,* in: *Arqa*, 82-83, 2010
Colardelle Renée, *La ville et la mort: Saint-Laurent de Grenoble, 2000 ans de tradition funéraire,* Grenoble, 2008
Colardelle Renée, *Saint-Laurent de Grenoble. De la crypte au musée archéologique,* Grenoble, 2013
Comi Giovanni, *Architettura memoria luogo. Sverre Fehn e il Museo arcivescovile di Hamar*, Siracusa, 2019
Di Felice Emanuela, *Copertura delle rovine dell'Abbazia di St-Maurice, Svizzera*, in: L'*industria delle costruzioni*, 438, 2014
Ferrarella Giuseppe, *Il minimo intervento. Variazioni compositive sulla rovina*, in: *Rassegna di architettura e urbanistica. Architettura e archeologia*, 151, 2017
Fjeld Per-Olaf, *Sverre Fehn: the thought of construction*, New York, 1983
Giardiello Paolo, *Il museo arcivescovile di Hamar*, in: AA.VV., *L'architetto del paese delle ombre lunghe,* Napoli, 1993
Kàrolyi Élisabeth, *Ruines archéologiques de Saint-Maurice*, in: *EXE Architecture Détail Technique*, 13, 2013
Malvezzi Roberto, *Sverre Fehn. Cinque opere museali,* Rimini, 2008
Marotta Antonello, *Tracce*, in: *L'industria delle costruzioni*, 429, 2013
Pitzalis Efisio, *Paredes - Pedrosa, area archeologica di Olmeda*, in: *Area,* 62, 2002
Savioz Fabrizzi Architects, *Coverage of Archaelogical Ruins of the Abbey of St-Maurice*, in: *C3,* 369, 2015
Spera Lucrezia, *Gli edifici nell'area a sud della basilica*, in: Cirulli Sara, Monesi Paolo (a cura di) *Il Medioevo a San Paolo: Papi, monaci e pellegrini. L'allestimento dell'area archeologica*, Roma, 2019
Stec Barbara, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in: *Casabella*, 719, 2004
Sverre Fehn, *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*, Roskilde, Danimarca, 2008
Zumthor Peter, *Fatto di materia*, in: Casabella, 706/707, 2003
Zumthor Peter, *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, Zurigo, 2014

Per lo studio della città di Napoli

AA.VV., *Napoli Sacra. Guida alle Chiese della città*, Napoli, 1993
AA.VV., *Il teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano*, Napoli, 2010
Campanelli Daniela, *Napoli: il centro antico*, Napoli, 1994
Capasso Bartolomeo, *Napoli greco-romana*, Napoli, 1978
De Fusco Renato, *Il centro antico come cittadella degli studi. Restauro e innovazione della Neapolis greco-romana*, Napoli, 2009

De Seta Cesare, *Le città nella storia d'Italia. Napoli*, Bari, 1981
De Seta Cesare, *Storia della città di Napoli: Dalle origini al Settecento*, Roma, 1973
Di Stefano Roberto, *Il consolidamento strutturale nel restauro architettonico*, Napoli, 1990
Donato Fabio, *Tracce: sotto le strade di Napoli*, Napoli, 1997
Gaglione Mario, *Nuovi studi sulla Basilica di Santa Chiara in Napoli,* Napoli, 1996
Galante Gennaro Aspreno, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, 1873
Gallino Tomaso Maria, Zampino Mario, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli,* Napoli, 1963
Moccia Francesco Domenico, *Il corpo di Napoli: restauro urbanistico del centro antico*, Napoli, 1992
Napoli Mario, *Napoli greco-romana: topografia e archeologia*, Napoli, 1973
Pane Roberto, *Un problema di storia urbanistica napoletana: la cittadella di Santa Chiara*, Napoli, 1969
Regina Vincenzo, Napoli antica, Roma, 2016
Sisinni Francesco, *I beni culturali per il futuro di Napoli,* Napoli, 1990
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, *Napoli sacra. Guida alle chiede della città,* 4°itinerario, Napoli, 1993

Numeri monografici di riviste

Area, 62, *Architettura e archeologia,* maggio/giugno, 2002
Area, 132, *Exhibition*, gennaio, 2014
Area,148, *Addition*, luglio 2016
Casabella, 580, giugno, 1991
Casabella, 582, settembre, 1991
Casabella, 585, dicembre, 1991
Casabella, 636, Conservazione restauro riuso, luglio-agosto, 1996
Casabella, 648, settembre, 1997
Casabella, 717/8, Luoghi per la cultura: riusi, restauri, nuove costruzioni, febbraio, 2004
Casabella, 726, ottobre, 2004
Casabella, 760, Musei, novembre, 2007
Casabella, 783, novembre, 2009
Casabella, 794, ottobre, 2010
Casabella, 799, marzo, 2011
Casabella, 806, ottobre, 2011
Casabella, 812, aprile, 2012
Casabella, 819, novembre, 2012
C3, 369, Culture Building Strategies, 2015
Disegnarecon, vol. 1, n. 2, *Conservazione del Patrimonio Architettonico e Urbano*, 2008
Disegnarecon, vol. 4, n. 8, *Tecnologie per la comunicazione del patrimonio culturale*, 2011
Disegnarecon, vol. 10, n. 19, *Archaeological Drawing*, 2017
Disegnarecon, vol. 11, n. 21, *Advanced Technologies for Historical Cities Visualization*, 2018
Disegnarecon, vol. 12, n. 23, *Experiential Design for Heritage and Environmental Representation*, 2019
El Croquis,148, *Collective experiments,* 2010
El Croquis, 170, *João Luís Carrilho da Graça 2002-2013*, 2013

Giornale Iuav, 81, *Archeologia e contemporaneo*, settembre, 2010
Giornale Iuav, 94, *Aquileia Parco archeologico urbano del XXI secolo*, 2011
Giornale Iuav, 119, *Architecture and archaeologies of the production landscapes,* 2012
Industria Delle Costruzioni, 414, *Archeologie*, luglio-agosto, 2010
Industria Delle Costruzioni, 429, *Tracce*, gennaio-febbraio, 2013
Industria Delle Costruzioni, 438, *Innesti - sovrapposizioni - estensioni 3*, agosto, 2014
Industria Delle Costruzioni, 439, *Archeologie 2*, settembre-ottobre, 2014
Lotus, 154, *Legacy*, Maggio 2014

Nel testo *Atmosfere*, l'architetto Peter Zumthor avvia le sue riflessioni sul tema della percezione sensoriale di un luogo, constatando che "esiste una magia del reale, [...] una magia del pensiero. La passione per il pensiero bello". La magia del reale si traduce nella costruzione di un'esperienza che coinvolge simultaneamente più sollecitazioni percettive e arriva a toccare e a muovere qualcosa nel profondo, definendo una condizione spaziale connotata da elementi impalpabili ed eterei.
Il libro cerca di definire le condizioni tali da creare un'esperienza attiva del sito archeologico, attraverso strategie di "messa in scena" che considerino lo spazio come il luogo della rappresentazione in cui accade la trasposizione, in un certo senso magica, dal piano della realtà al suo immaginario e viceversa. L'intervento sul sito archeologico, pertanto, è chiamato a dare struttura e forma a un'idea che agisca sul patrimonio, ricercando la capacità di dialogare col contesto oppure di ridisegnarlo, per elaborare una rappresentazione che dia vita ad una narrazione. Il volume propone una riflessione sull'approccio alla fruizione contemporanea dei beni archeologici, attraverso la lettura e l'analisi di rilevanti casi studio europei, in cui la definizione di dispositivi visivi, percorsi, coperture e forme di riuso renda possibile la percezione e l'esperienza di ciò che non esiste più, anche attraverso la rappresentazione tridimensionale della lacuna. Le immagini evocate e gli immaginari che ne scaturiscono appartengono ad un ambito in cui la capacità di costruire una convincente narrativa visiva e un'efficace dimensione percettiva risulta indispensabile per un progetto contemporaneo di valorizzazione e promozione culturale.

Alice Palmieri è architetto e ricercatore presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli". Le linee di ricerca portate avanti negli ultimi anni hanno riguardato la valorizzazione e la comunicazione dei beni culturali, con particolare attenzione al patrimonio archeologico e agli aspetti della percezione visiva e della fruizione. L'analisi dei processi interpretativi in questo ambito sfocia nella dimensione visuale e nell'elaborazione di strategie di storytelling, analogiche e digitali, connesse al concetto ampio di accessibilità al patrimonio culturale.